

ART

~~PAINTING ROOM~~
PAINTING ROOM

111/5-6
1959

INTERNATIONAL



SOTHEBY'S

announce the Sales in London of

Highly Important Old Master Paintings

on Wednesday, 24th June

the property of

The Most Noble Hugh Richard Arthur, Duke of Westminster, (decd.)

G.C.V.O., D.S.O.

including

The Adoration of the Magi by Sir Peter Paul Rubens

The Sermon on the Mount and The Worship of the Golden Calf
by Claude Lorraine

Impressionist and Modern Paintings

on Wednesday, 1st July

the property of

Mr. Walter P. Chrysler, Jr., of Provincetown, Mass., U.S.A.

including

Portrait of his Wife, 1876, by Paul Cézanne

Femme à la Mandoline, 1910, by Georges Braque

La Briqueterie à Eragny, 1888, by Camille Pissarro

Portrait of Vollard as a Matador, 1918, by Pierre-Auguste Renoir

Illustrated Catalogues may be obtained from

SOTHEBY & CO., 34-35 NEW BOND STREET, LONDON W.1.

Telephone: Hyde Park 6545 - Telegrams: Abinitio, London

GALERIE DE FRANCE

3, Faubourg Saint-Honoré PARIS

ART CONTEMPORAIN

DEYROLLE

HARTUNG

MAGNELLI

MANESSIER

MUSIC

B. NICHOLSON

PIGNON

PRASSINOS

SINGIER

SOULAGES

TAMAYO

ZAO WOU KI

CONSAGRA

COULENTIANOS

GONZALEZ

JACOBSEN

MASTROIANNI

ROBERT MÜLLER

ALECHINSKY

BERGMAN

GILLET

LEVEE

MARYAN

LE MOAL



-Rue à Stains- 1914

Utrillo

MATISSE
PICASSO
UTRILLO
BONNARD
ROUAULT
COURBET
LAUTREC
GAUGUIN
CASSATT

KOKOSCHKA
PECHSTEIN
FEININGER
PAUL KLEE
KANDINSKY
LEHMBRUCK
SCHLEMMER
E. BARLACH
L. CORINTH

**DALZELL
HATFIELD
GALLERIES**
AMBASSADOR HOTEL • LOS ANGELES



HELEN FRANKENTHALER
ADOLPH GOTTLIEB
JOHN LEEVE
MIRIAM SCHAPIRO
THEODOROS STAMOS
ADJA YUNKERS

André Emmerich Gallery

17 E 64 • New York

GALERIE VAN DE LOO

Deppe Galizio Jorn Platschek Reigl Saura Serpan
Sonderborg Schumacher Tapies Cimiotti Hajek

München, Maximilianstraße 7 - Essen, Hans-Lutherstraße 17

LORD'S GALLERY

26 Wellington Road, London N.W.8 Primrose 4444

Evenings and week-ends by appointment

BONNARD DEGAS ERNST GIACOMEITI GROMAIRE KLEE
LEGER MANET MATISSE MIRO MODIGLIANI MORANDI
MOORE PICASSO ROUAULT

Sculpture by John WARREN DAVIS

Permanently: **SCHWITTERS**

Galleria Schneider Roma

Works by

Afro Buggiani Cagli Cervelli Cinello
Cristiano Gregori Hadzi Hebald Manlio
Matta Mirko Pagliacci Scialoja Sinisca

Director: Dr. Robert E. Schneider

Rampa Mignanelli, 10

PERLS GALLERIES

1016 MADISON AVE., NEW YORK 21

Representing CALDER

BRAQUE - CHAGALL - DUFY - GRIS - LEGER

MIRO - MODIGLIANI - PASCIN - PICASSO - ROUAULT

SOUTINE - UTRILLO - VLAMINCK bought and sold

drian Gallery

AGAM	FONTENÉ	PINK
BACCI	GUADAGNUCCI	PORTWAY
BAZ	HALLER	REIGL
BRENSON	JADOT	RODILLON
CHAPIN	KAHN	TAMIR
CLEMENTE	KIRCHBERGER	TRYGGVADOTTIR
CLOUGH	LACASSE	VAN HAARDT
CROZIER	NALECZ	ZACK
FIDLER	PHARR	ZANGS
	PILLET	

7 Porchester Place • London W.2. PAD: 9473

MELTZER GALLERY

38 West 57th Street

New York

paintings sculpture drawings prints

AMERICANS & EUROPEANS

JANKEL ADLER (Estate), ALVA, H. A. BERTRAND, UNCH
BOTHWELL, RHYS CAPARN, DAMIANOVICH, NANCY
KILEY, KAY CHRISTENSEN, P. R. GAUGUIN, L. ANDON
GEKIERE, NESCH, SCHAAR, VERBRUGGHE, and others

GALLERIA DEL CAVALLINO

San Marco 1820 - Venezia

en septembre - octobre 1959:

SCANAVINO MATHIEU GENTILINI

œuvres de:

ARP - BALLA - BOCCIONI - CALDER
CAMPIGLI - CAPOGROSSI
DUBUFFET - FONTANA - MATTA
MUSIC - SERPAN - TANCREDI
TAPIES - WOLS

Directeur: CARLO CARDAZZO

GALERIE JEANNE BUCHER

9ter bd. du Montparnasse, Paris 6e

Chelimsky

peintures récentes

BISSIERE HAJDU BERTHOLLE REICHEL TOBEY

STAEI VIEIRA DA SILVA NALLARD AGUAYO

FIORINI MOSER

GALERIE RIVE DROITE

PARIS 8e

23, Faubourg Saint-Honoré Anjou 0228

MARCEL DUCHAMP

TOBEY

MAN RAY

PICABIA

MAX ERNST

DALI

BRAUNER

LEONOR FINI

WOLS

FAUTRIER

MATHIEU

ADOLPH GOTTLIEB

SAM FRANCIS

JASPER JOHNS

FOLDES



ouverte sans interruption, sauf Dimanche toute l'année

open all day, every day except Sunday, throughout the year

DENISE RENÉ PARIS

ARP
AGAM
BAERTLING
BLOC
DELAUNAY S.
DEWASNE
DEYROLLE
DI TEANA
FRUHTRUNK
HERBIN
JACOBSEN
KOSICE
LIPSI
MORTENSEN
RIS
SEUPHOR
SCHOFFER
SOTO
TINGUELY
VASARELY

ARP: Jusqu'au 15 Juin

SEUPHOR: Juin - Juillet

VASARELY: Novembre - Décembre

galleria

BLU

Milan Via Andegari 12

BURRI
VEDOVA

En permanence:

AFRO - BERTINI - CAMPIGLI - CORPORA - DOVA
MUSIC - SEVERINI - SIRONI - SOLDATI

Sculptures de:

GARELLI

June:

Elisabeth Frink

Sculpture and Drawings

Works by:

R. Hilton	J. B. Yeats
T. Frost	L. Zack
Patrick Heron	Jankel Adler
B. Wynter	L. G. Bigelow
T. Bell	Hilary Heron
D. Hill	M. Adam Tessier
A. Mackenzie	K. Barker

The Waddington Galleries

2, Cork Street, London W1

Regent 1719

HANOVER GALLERY

32 A ST. GEORGE ST. LONDON W 1

BACON WOLS

9 JUNE - 4 JULY

SCULPTURE

9 JULY - 19 SEPTEMBER

butler césar degas giacometti
hajdu laurens manzu marini
matisse moore paolozzi picasso
richier mirko signori

WORKS BY

FAUTRIER POLIAKOFF SCOTT CÉSAR

DINA VIERNY

36, rue Jacob Paris 6e Lit 23-18

peinture primitive

Bauchant, Bombois, Séraphine, Vivin, Nikifor, Racoff

sculptures de

MAILLOL et RODIN

«IMAGINOIRES»

VASARELY

Tapisseries d'Aubusson

du 12 au 30 juin 1959

LA DEMEURE

Paris 8e - 30, rue Cambacérès - Anj 37-61

agents for

FAUTRIER

Paris: Galerie René Drouin

5, rue Visconti
Danton 20-99

Galerie André Schoeller

16, rue de Miromesnil
(gouaches and drawings)
Anjou 16-08

Italy: Galleria Apollinaire

4, Via Brera, Milano
tel. 862-821

Germany: Galerie 22

Kaiserstrasse 22
Düsseldorf
tel. 447-739

England: Hanover Gallery

32a St. George Street
London W. 1.
Mayfair 02-96

Switzerland: Galerie Benador

10 Corraterie
Geneva
tel. 25-64-71

United States: Alexandre Iolas

123 East 55 Street,
New York 22
Plaza 5-6778

IN NEW YORK
EXCLUSIVELY
REPRESENTING

HULTBERG
BULTMAN
GOLDBERG
JENKINS
CALCAGNO
JENSEN
CARTON
LESLIE
FRANCIS

NEVELSON / CHAMBERLAIN

and other artists
of international reputation

32 east 69 street - new york 21 - new york

MARTHA JACKSON GALLERY

YUKON 8-1800 CABLE: JAYGALR

GALERIE ARIEL

1 av. de Messine - Paris 8e - Car 13-09

Peintures non-figurative

*

du 5 au 20 juin

Jacques DUTHOO

peintures

GALERIE du DRAGON

19, rue du Dragon - PARIS 6e - Littré 24-19

PEVERELLI

peintures récentes

du 19 mai au 8 juin 1959

GALERIE FURSTENBERG

4, rue Furstenberg

PARIS 6e

Dan: 17-89

NIENÉ

du 4 au 30 juin

galerie bellechasse

jehanne rajat

Juin: Exposition d'Affiches

Toulouse-Lautrec Klee Matisse Picasso Cocteau etc.

en permanence: Bohbot F. Bott Theo Kerg

266, boulevard saint-germain, paris 7e - inv. 20-39

Galerie André Schoeller Jr.

31, rue de Miromesnil - Paris 8e - Anj 16-08

Peintures

HOMMAGES A CLAUDE MONET

A partir du 17 juin

Aquarelles et Gouaches

Galerie Saint-Germain

202 Boulevard St. Germain - Paris 7e - Lit 01-87

IRIS CLERT

3, rue des Beaux-Arts, PARIS 6e. Dan 44-76

à partir du 27 mai

Bas-Reliefs dans une forêt d'éponges
par YVES KLEIN

suivi de

maquettes de l'Opéra et Théâtre
de Gelsenkirchen
«Interprétation de l'Art dans l'Architecture
en 1959»

à partir du 20 juin

«Eye-wash» and other abstract films and
mutoscopes by ROBERT BREER

et en juillet

The Metamatics (they draw by themselves)
by TINGUELY

Galerie du Colisée

40 rue du Colisée - Paris 8e - Ely 13-55

EAKIN

du 12 juin au 1er juillet 1959

Sous l'égide de l'ACADEMIE DU FEU
dans un château du XVIIe siècle

VACANCES à PRIX MODÉRÉ

15,000 frs par mois, cours sur l'art ancien et actuel compris.
Pour les amies des artistes, chambres sans leçons à partir de
5000 frs par mois.

FLEUVE — EQUITATION — SPORTS

Inscriptions et Renseignements à:

l'Académie du Feu 22, rue Delambre Paris 14e

KLEEMANN GALLERIES, INC.

11 East 68
Telephone: Trafalgar 9-6950

New York 21, N.Y.
Cable Address: Kleeart Newyork

KANDINSKY

MARC

MACKE

KLEE

NOLDE

JAWLENSKY

BAUMEISTER

H. HARTUNG

WINTER

LEHMBRUCK

BARLACH

MATARÉ

MAILLOL

GONZALEZ

RODIN

NAY

European Address: Hohenschaeftlarn near - Munich - Phone: Ebenhausen 875

rose fried gallery

closed for the summer

reopening in october with

MODERN MASTERS

an exhibition of new acquisitions

40 east 68th street, new york 21, n. y.

GALERIE EUROPE

48, boulevard de Waterloo

Tel. 11 9478

Bruxelles

IMPORTANT WORKS BY:

Picasso, Miró, Léger, Kandinsky, Rouault,
Braque, Matisse, Modigliani . . . etc.

AGENTS FOR:

PH. WEICHBERGER

catherine viviano GALLERY

Americans and Europeans

AFRO
BECKMANN
BIROLI
BROWN (CARLYLE)
CREMONINI
DAVIE
FRANCESCONI
HILTON
LANYON
MINGUZZI
MIRKO
PERLIN
ROSENTHAL
SAGE (KAY)
SMITH (JACK)

GRACE BORGENICHT GALLERY

W O L S

1018 MADISON AVENUE NEW YORK

42 EAST 57

NEW YORK

GALERIE MICHEL WARREN

TABLEAUX MODERNES

10, rue des Beaux-Arts

Paris 6e - Odéon 46-71

GALERIE JACQUES MASSOL

Paris 8e - 12, rue de la Boétie - Anj 93.65

peinture et sculpture moderne

Andersen Busse Clerté Cortot
Dmitrienko J. Dufresne Maisonseul
Germain Lacasse Lagage Mannoni
Ravel Key Sato

GALLERIA DEL NAVIGLIO

Via Manzoni 45 - Milano

LA PREMIERE GALERIE D'AVANT-GARDE
EN ITALIE

ARP
BALLA
BRAUNER
CAPOGROSSI
CRIPPA
DUBUFFET
FONTANA
KLINE
MATHIEU
RIOPELLE
SCANAVINO

Directeur: CARLO CARDAZZO

GALERIE ILE DE FRANCE

33 quai Bourbon, Ile Saint-Louis
Paris 4e - Méd 14-03

Gouaches, Aquarelles, Dessins
et Lithographies de

Maîtres

GALERIE BRETEAU

70, rue Bonaparte - Paris 6e - dan 40

du 5 au 27 juin

CONDÉ sculptures

du 29 juin au 18 juillet

LANDORI peintures

GALERIE STADLER - PARIS

51, rue de Seine - Tél. Dan 91 - 10

Jenkins

recent paintings

GALERIE PAUL FACCHETTI

17, rue de Lille, Paris

Nora

SPEYER

june

**ART
INTERNATIONAL**

next number

early fall

APPLEBY

painter

STACKPOLE

sculptor

3, rue du Dragon - Paris

GALERIE SAINT-GERMAIN

202 bd. St.-Germain Paris 7e Lit 01-87

BORDUAS

jusqu'au 15 juin

GALLERY WOLFSBERG

ZÜRICH 2 BEDERSTRASSE 109

ORIGINAL LITHOGRAPHS

by Hans Fischer

Carigiet, Music, Terechkovitch

Representing the American Artists:

ALBERS
DE KOONING
GORRY
GUSTON
KLINE
MOTHERWELL
POLLOCK
ROTHCO

Sidney Janis 15 East 57 N. Y.



GALERIE CLAUDE BERNARD

5 rue des Beaux-Arts Paris 6e Danton 97-07

SCULPTURE

ARP	GILIOLI
ARMITAGE	HAJDU
BRAQUE	LAURENS
CALDER	LIPCHITZ
CÉSAR	MIRO
CHADWICK	MOORE
CHAGALL	NOGUCHI
COUSINS	PENALBA
Roël D'HAESE	PEYRISSAC
DODEIGNE	PICASSO
Max ERNST	SIGNORI
GIACOMETTI	etc.

De Juin à Octobre



GALERIE RENÉ DROUIN

Paris, rue5 Visconti, dan. 20-99

Oeuvres récentes de

FAUTRIER

CUIXART

GEORGES

SONDERBORG

WISEUX

P. BETTENCOURT

ONE OF THE MOST COMPREHENSIVE COLLECTIONS IN THE U.S.A.



GAUGUIN

Head of a Tahitian Woman
WATERCOLOR

GRAPHIC ART

WATERCOLORS-DRAWINGS

BRAQUE · CHAGALL · MATISSE
MIRO · KLEE · NOLDE · PICASSO
KIRCHNER · CORINTH · MUNCH
SCHMIDT-ROTTLUFF · HECKEL

MÜLLER · GAUGUIN

CATALOGUE AVAILABLE

NEW ART CENTER Gallery

1193 LEXINGTON AVENUE NEW YORK 28, N. Y.

Eagle holding twin serpents in beak
Veraguas, Panama: 9th - 15th century
Gold: 4 1/8" (11cm) high

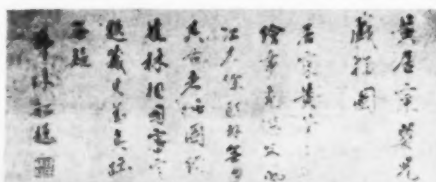


Pre-Columbian sculpture in stone, clay, jade and gold
for museums and private collectors.
André Emmerich Gallery • 17 E 64th St. • New York

contemporary
paintings and sculpture

STABLE GALLERY

924 7th Ave. (at 58th St.) New York, N. Y.



East Asiatica

Permanent
Exhibition of
Exclusive Art
15th - 19th
C. Paintings

SUNG DYNASTY
Work of Wong Chai-Chai

GALERIE CESA ATRIUM

Zurich 1, Spiegelgasse 11, Tel. 32 93 32



PICASSO: Portrait of Mme. H. P., 1952, 147 x 115 cm
Collection of the Kootz Gallery, New York

exclusively at **Kootz**

BAZIOTES	MATHIEU
FERBER	MORRIS
HARE	RONALD
HOFMANN	SCHNEIDER
HOSIASSON	SCHUMACHER
LASSAW	SOULAGES
MARCA-RELLI	SUGAI

ZAO WOU-KI

and selected paintings by
PICASSO and DUBUFFET

1018 MADISON AVENUE, NEW YORK
closed Mondays



MIRO: "Painting" 1953 • Oil on canvas • 31.5 x 12 inches

Exclusive representative for

Balthus	Mac Iver
Dubuffet	Miro
Le Corbusier	Riopelle
Butler	Marini
Giacometti	Roszak

pierre matisse gallery

41 East 57th Street New York 22, N.Y.

Galerie Paul Facchetti

17, RUE DE LILLE PARIS

NORA SPEYER

peintures

du 29 mai 1959 au 18 juin 1959

Vernissage le 29 mai à 17 h.

JOSEPH SIMA

peintures

à partir du 19 juin 1959

Vernissage le 19 juin à 17 h.

ARTHUR TOOTH & SONS LTD

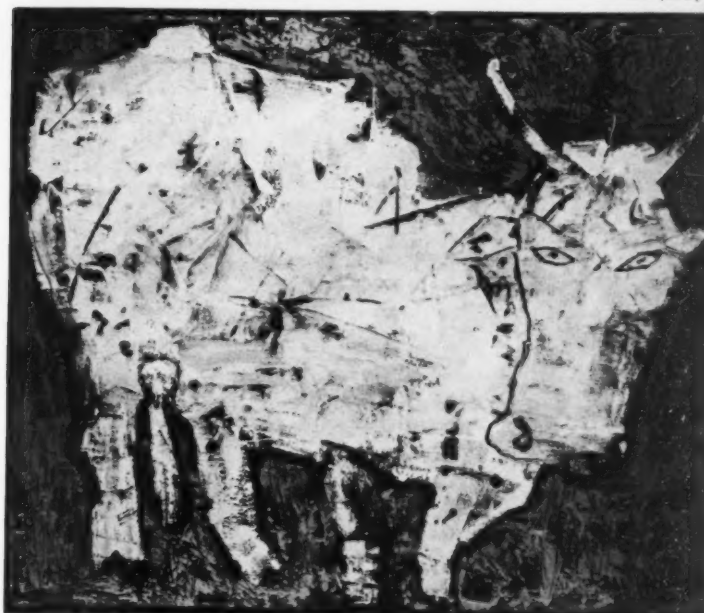
(ESTABLISHED 1842)

Works by

BRAQUE • PICASSO • de STAEL • DUBUFFET • RIOPELLE
MATHIEU • FRANCIS • JORN • MICHAUX • TAPIES • BOGART
APPEL • BUFFET • CLAVE • PIGNON

J. DUBUFFET "Vache au genou rouge", 1954

Canvas: 32 1/4 x 39 ins. (40 F)



J. DUBUFFET "Tête noire", 1946

Board: 16 x 12 3/4 ins. (6 F)

*Forthcoming
Exhibitions*

May 26 - June 20 Claude VENARD

June 23 - July 18 Jean Paul RIOPELLE

July 21 - Sept. 5 COROT to PICASSO

1 BRUTON STREET • LONDON • W1

ables: INVOCATION, LONDON

Mayfair 2920

View of our new terrace galleries

FRENCH & COMPANY INC.

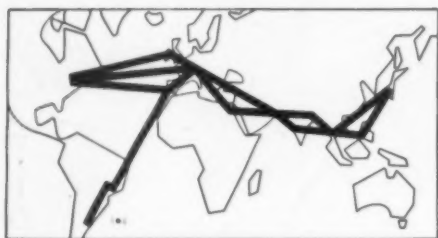
Established 1840

MADISON AVENUE AND 76TH STREET
NEW YORK



MEMBER OF THE NEW YORK ANTIQUE AND ART DEALERS ASSOCIATION

Eureka, Mr. Worldwide
that's a splendid
catch of fish!
Successful businessmen
fly Swissair
... worldwide



Your travel agent will
tell you: The fares are all
the same: it's the service
that's different

SWISSAIR



GALERIE LOUISE LEIRIS

47, rue de Monceau Lab 57-35

PARIS 8e

PICASSO

« LES MÉNINES »

1957

jusqu'au 27 juin

Tous les jours ouvrables, sauf le lundi,

de 10 à 12 et de 14^{1/2} à 18 heures



The god Xipi Toltec represented by priest dressed in flayed skin of sacrificial victim. Toltec Civilisation, ca. 900—1100 A.D. From Tula, State of Hidalgo, Mexico. Stucco figure and box with traces of original paint. Figure 16 inches high. Box 16 x 14 1/2 x 20 inches.

Profile view of figure described above showing edges of flayed skin.



Jade-like stone mask. Mayan influence. From West Coast of Chiapas, Mexico. 9 inches high, 8 inches wide, 2 1/2 inches thick.

PRE-EMINENT IN AUTHENTIC
PRE-COLUMBIAN AND OTHER
ANCIENT ARTS

STENDAHL GALLERIES

(ESTABLISHED 1911)

LOS ANGELES 28, CALIFORNIA
7055-65 HILLSIDE AVENUE

AND

NEW YORK 21, NEW YORK
11 EAST 68TH STREET



Gosse de la Zône

Exposition internationale de

MARIETTE LYDIS

du 26 mai au 15 juillet 1959

Galerie Paul Ambroise

6 rue Royale Paris 8e Odé 86-42

Carmen Jaubert, 9 rue Rougement, Paris, manager de Mariette Lydis
Pro 65-95

GIMPEL FILS

British Sculptors

R. ADAMS
 K. ARMITAGE
 A. CARO
 L. CHADWICK
 H. DALWOOD
 B. HEPWORTH
 B. MEADOWS
 H. MOORE
 L. THORNTON

British Painters

S. BLOW
 A. COOPER
 A. DAVIE
 W. GEAR
 D. H. FRASER
 L. LE BROCCQUY
 P. LANYON
 BEN NICHOLSON

American and European Painters

B. BOGART
 S. FRANCIS
 H. HARTUNG
 J. LEEVE
 J. P. RIOPELLE
 HASSEL SMITH
 P. SOULAGES
 T. STAMOS

50 South Molton Street
 J C ON WI MAY 3720

Maîtres français d'aujourd'hui

une grande retrospective de

FAUTRIER

organisée par la

VILLE de TURIN

aura lieu en Juillet - Sera exposé un exceptionnel
 ensemble d'œuvres informelles de 1928 à 1959

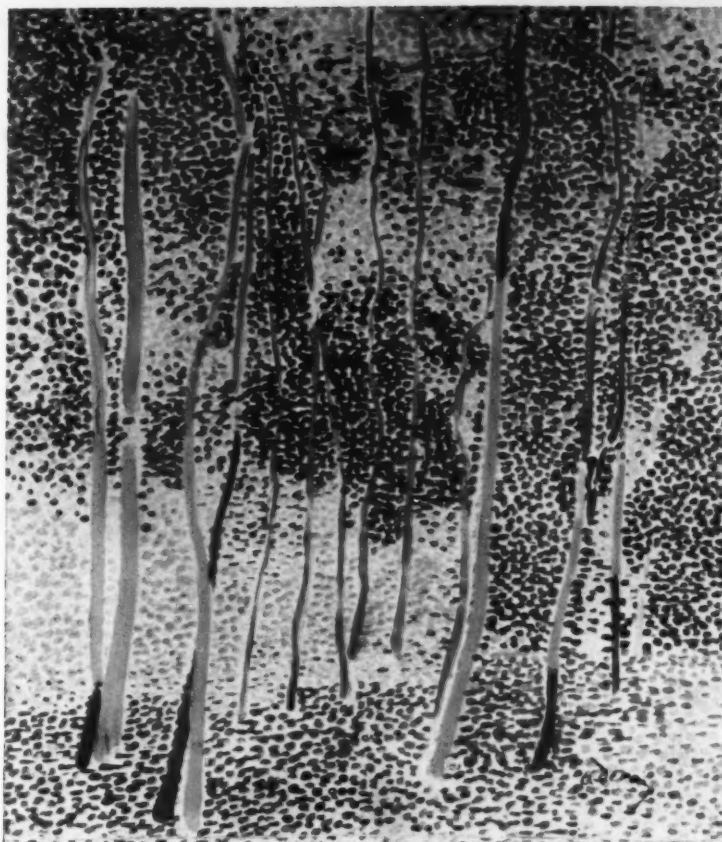
Exhibition June - July - August 1959

Les Fauves

Braque, Derain, Matisse, Vlaminck, etc.

15 paintings for sale

Galerie Beyeler, Basle, Bäumleingasse 9
phone 24 58 95



DERAIN Paysage, 1905, oil on canvas, 30x25,5"



GALERIE ARNAUD

34 rue du Four - Paris 6e - Lit 40-26

JOHN KOENIG

Juin

permanence:

Barré - H.A. Bertrand - Carrade - Coppel - Downing
Falto - Fichet - Gauthier - Guitet - Koenig - Panafieu
Favio S. Tanaka - sculptures de Marta Pan

GALERIE SUZANNE BOLLAG

in July



August through September

«CONTRASTS»

Klee, Picasso, Derain, Schwitters,
Max Bill, Singier, Mathieu, Bauchant
and others

Limmatquai 116 - Zürich 1

galerie suillerot

8, rue d'Argenson - Paris 8e - Anj 54-38

Maria Blanchard - Gleizes -

Hayden - La Fresnaye - Andre Lhote - Fernand Leger

Marcoussis - Metzinger -

HENRI BENEZIT

Expert près les Douanes françaises

20, rue de Miromesnil, Paris 8, Anj 54-56

XIXe Siècle et Maîtres Contemporains

EN PERMANENCE

œuvres de:

ATLAN CHAPOVAL GARBELL

HERBIN KIJNO LANSKOY TAL COAT

14e SALON des REALITES NOUVELLES NOUVELLES REALITES

Fondateur: F. Sidès

Président d'Honneur: A. Pevsner

(Président: R. Fontené)

Vernissage: Samedi 6 juillet

Fermeture: Dimanche 27 juillet

ouvert tous les jours de la semaine (dimanche compris)

Entrée: 200 fr.

Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris

Avenue Wilson (16e)



E. L. KIRCHNER: Painting, oil on canvas, 195 x 480 cm

MODERN ART CENTRE

Max G. Bollag, Expert

Predigerplatz 26 - ZURICH - Telephon 326263

Works by El Greco, J.B. Monnoyer, Henry Fuseli + Chagall, Derain, Kirchner, Kisling, Kikoine, Renoir, Emile Bernard

and by the gallery artists Boinay, Burchard, Bushman, Flury, Fuchs, Günthardt, Hug, Hurni, Iskander, KIW, Kulkarni, R. Lehmann, Maillet, Pidoux, Reichmuth, P. Rosenfeld, V. Sagal, Schmidmeister, G. Silber, Soldenhoff, Soshana, Steffen, Stehli, Suess, Zeier



Nolde: *Peasant Woman*, 1917

Antoine Bourdelle
 Constantin Brancusi
 French Impressionists
 Lee Gatch
 German Expressionists
 Alexandre Istrati
 Earl Kerkam
 Paul Klee
 Benjamin Kopman
 Giacomo Manzù
 Giorgio Morandi
 Bernard Reder
 Auguste Rodin

WORLD HOUSE GALLERIES

987 Madison Avenue, New York 21, N.Y.



DUBUFFET: "Bertelé manchot" • Oil on canvas, 1947 • 45.5 x 36 (détail)

Exclusive representative for

Balthus	Mac Iver
Dubuffet	Miro
Le Corbusier	Riopelle
Butler	Marini
Giacometti	Rozsak

pierre matisse gallery

41 East 57th Street New York 22, N.Y.

GALERIE INTERNATIONALE D'ART CONTEMPORAIN

253, rue Saint-Honoré, PARIS, Ir, Téléphone: Opéra 32-29

Représentant en Suisse: INTERART AG, Nüscherstrasse 31, ZÜRICH, Tel. 25 17 48

A la pointe de l'Art Contemporain



MATHIEU Vinaya, 1958

Agents de:

MATHIEU COMPARD
GUIETTE DEGOTTE
A. & G. POMODORO
AVRAY WILSON

peintures et sculptures

ART PRIMITIF et ARCHAÏQUE

Belgique

GALERIE HELIOS ART

208, av. Franklin-Roosevelt, Bruxelles

Tél. 72 09 79

U. S. A.

GALERIE OSCAR MEYER

847 La Cienega Bd,

Los Angeles, 46, Tel. OL 2 00 64

Scandinavie

GALERIE D'ART LATIN

58, Karlavägen, Stockholm

Tél. 60 29 00

pour développer dans chaque pays l'intérêt qu'un large public devrait prendre à l'art contemporain

CERCLE D'ART CONTEMPORAIN

pour tous renseignements
s'adresser aux délégués:

Fondation Internationale Zürich Suisse

pour la France

Mme J. de Lacoste,
253, rue Saint-Honoré, Paris I

pour la Grande-Bretagne

Mr. F. Avray Wilson,
30 Edwards Square, London

pour la Belgique

Mlle P. Frère,
208, avenue Franklin Roosevelt, Bruxelles

pour la Suisse

Mme C. Rohrer,
Nüscherstrasse 31, Zürich

pour les U.S.A.

Mr. Oscar Meyer,
847 La Cienega Bd., Los Angeles, 46, Calif.

pour l'Allemagne

Dr. A. Becker,
Birresbornerstrasse 4, Köln-Lindenthal

pour l'Italie

Architetta G. Pomodoro,
Via Orti 19, Milan

né de l'initiative privée
le Cercle sollicite votre
attention par

son activité,
ses publications
ses expositions
ses achats d'œuvres
tant pour ses membres
que pour sa collection
permanente

cotisation annuelle: 20 fs.

DIRECTION: NÜSCHELERSTRASSE 31, ZÜRICH - TÉLÉPHONE: 25.17.48

ART INTERNATIONAL

EDITOR

JAMES FITZSIMMONS

Editorial Offices:

Spiegelgasse 11, Zürich 1, Switzerland

EDITORIAL ASSOCIATES

Vera Haller

Jacob Simonson

CONTRIBUTING EDITORS

for Belgium, Ernest Goldschmidt

for Denmark, Steen Colding

for England, Lawrence Alloway

for France, Georges Limbour and
Pierre Restany

for Germany, Friedrich Bayl

for Italy, Umbro Apollonio and
Giuseppe Marchiori

for the United States, William Rubin and
E. C. Goossen

SUBSCRIPTION RATES

To the United States: for one year, \$7.50 or
\$12 by air. For three years, \$19.50 or \$33
by air.

Lifetime subscriptions, \$150.00

European subscription rates for one year:

fr. 31.50 — DM 31.50 — Lit. 4500 — 54 shill-
ings — fr. f. 3750 — fr. b. 350

Payable par mandat postal international

ou chez:

La Hune, ou Quatre Chemins, Paris; Agence
et Messageries de la Presse, Bruxelles;
Herbert Lang, Bern; Schweizerisches Vereins-
sortiment, Olten; Kurt Stäheli, Rascher and
Püss, Zürich; Alec Tiranti, London; George
Wittenborn, New York; Stecher-Hafner,
Stuttgart

PUBLICITÉ POUR LA FRANCE

Marc O. Ullmo

70, b. J. Flandrin, Paris 16e

Tél. Passy 03-58

INDEX

COVER: Assemblage, 1958, by Ibram Lassaw. Bronze and copper,
31 × 27 × 17 inches. Photograph courtesy the Kootz Gallery,
New York.

L'Art — le «travail» de Jean Dubuffet, par Giuseppe Raimondi	23
English translation by Toni del Renzio	27
(Note: Mr. Raimondi's study appeared originally in Italian in the magazine <i>COMUNITA</i> of Milan, No. 67, February 1959. Our thanks go to Director Adriano Olivetti and Editor Renzo Zorzi.)	
Dubuffet au naturel, par Pierre Restany	31
Miró in Retrospect, by William Rubin	35
Agam, by Eugene Kolb, Director of the Tel-Aviv Museum	42
L'Autre Calder, par Pierre Restany	46
New York Letter, by Martica Sawin	48
Wider den Popanz Tachismus, von Friedrich Bayl	51
Paris Chronique, de Georges Limbour	53
Le cas Tal Coat, par Pierre Restany	58
Some London Exhibitions, by Lawrence Alloway	61
César le ferrailleur, par Pierre Restany	69
La Peinture Zen à Cologne, par Pierre Restany	71
Luchino Visconti, ou la vie en train de se faire, par Paul Davay	74

ILLUSTRATIONS

Jean Dubuffet	22—32
Monet, at the Durand-Ruel Gallery, Paris	33
Miró	34—40
Agam	42—44
From recent exhibitions at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York	45
Pre-Columbian Art	56—57
Tal Coat	58—60
From exhibitions here and there	64—67
César	68
Luchino Visconti: stills from a few of his films	74—77
"A Family Exhibit" at the Knoedler Galleries, New York	78—80
Bissière, at the Musée d'Art Moderne, New York	81

AUCTIONS 82

ART BOOKS 84

INTERNATIONAL CALENDAR 86

ART INTERNATIONAL is owned, edited and published by James Fitzsimmons at
Spiegelgasse 11, Zürich 1, Switzerland. There are no stockholders. Each volume consists
of 10 numbers containing opinions which are rarely those of the Editor. Printed by
Buchdruckerei Lienberger AG., Zürich 1.



DUBUFFET: Dame au sexe oblique. Mai 1950. 116 × 89 cm.

GI

L
C

On
ph
ou
co
fig
lui
co
vil
so
ce
d'
gr
de
cu
ill
he
pe
la
se
Ba
de
all
s'e
pr
ju
d'
tic

Il
su
no
sie
éc
cu
«o
m
de
co
su
bl
in
de
co
ve
ne
et
au
de
ge

M
pe
Co
fla
d'
m
de
ar
so
in
fa
ro
fr
é
d
so

L'art - le «travail» de Jean Dubuffet

On trouve dans la poésie (dans la poésie française, mêlée à la vie physique, à la vie sociale aussi, fût-ce pour la refuser, la maudire, ou pour la représenter avec un pathétique trempé d'amertume, comme chez Daumier), on trouve dans la poésie française écrite, figurée, le sentiment, la tendance, voire le besoin invincible de lui trouver une expression, de la laisser fleurir en cachette — comme dans un songe ininterrompu — en termes soit allusifs, soit vibrants de révolte ironique, ou au moyen de ces métaphores que sont les spectacles de la réalité ambiante. Ceci au point de concentrer sentiment et pensée dans l'espace gnomique d'une phrase, d'un entrefilet de journal, semant au vol des germes comme des graines dans un jardin, pour faire lever une récolte de critiques, de polémiques, de pamphlets. La satire couve en marge de la culture française, faisant mûrir les fruits d'une poésie fermée. Pour illustrer un texte auquel nous ne voudrions pas donner une allure hermétique, il suffit de rappeler comment des sentiments et des pensées de ce genre, après avoir été mis en œuvre pendant toute la durée de l'inspiration qui a donné la vie aux «Fleurs du Mal», se sont libérés en éclairs livides dans les «Journaux intimes» de Baudelaire. Comment ils exhalent le parfum maléfique des étangs de Lautréamont. Ou prennent le visage de l'ironie, de la satire allant jusqu'au pathétique sous le crayon de Daumier. Et à la fin s'exercera l'action fulgurante, soudaine, comme une bourrasque de printemps, de Rimbaud, ce déchaînement qui fait implacablement justice, ce jaillissement de paroles désordonnées, d'interjections, d'images, où la poésie se concrétise, dotée d'une violence sarcastique qui s'attaque aux emblèmes du monde et de la société.

Il y a, autrement dit, quelque chose qui se ramène à un refus des sujets poétiques, à une retenue destinée à avoir un prolongement non complètement défini encore, à un refus de la méditation classique sur les thèmes de la poésie. Rimbaud reste l'exemple le plus éclatant et le plus scandaleux de pareille action intellectuelle et culturelle. Après lui, nul artiste (par artiste, j'entends celui qui «découvre» et celui qui «invente» des mots et des signes absolument autonomes), nul artiste ne pourra se libérer de ces scrupules de conscience (quand il ne s'agit pas d'angoisse). Il modèlera par conséquent, son esprit, sa morale, son esthétique sur les principes, sur les incitations d'une personnalité humaine souffrant d'une blessure non cicatrisée. Mais d'où vient cette «blessure»? Qui l'a infligée? Le monde, la société. Et, avant l'artiste, le plus ordinaire des hommes vivants a été atteint. C'est un drame, un drame obscur, confus, qui a commencé au début du siècle dernier, et on n'entrevoit pas encore comment il se terminera. La conscience des hommes ne sera plus jamais tranquille. Leur patrimoine humain de bonheur, et d'espoir s'est évanoui. Quand ils croient pouvoir le reconstruire au fond de leur cœur et qu'ils emploient en tremblant les moyens de la «poésie», ils ne s'aperçoivent pas que leurs mains ont des gestes de violence et d'impatience féroce.

Même les artistes de la figure: les peintres, les sculpteurs, n'échappent pas à pareil destin. Ils s'en donnent seulement l'illusion. Courbet le premier s'y applique avec un dévouement, une «confiance» dans l'immutabilité de la nature qui a quelque chose d'héroïque, de michelangélesque à sa façon. A notre époque moderne, il a offert le plus haut témoignage de foi dans la vie et dans l'équilibre moral du destin humain que puisse apporter un artiste. Ceci aussi parce que Courbet croyait à l'avènement d'une société nouvelle, d'un contrat social fondé sur la vérité. Puis les impressionnistes, plongés dans la recherche d'une «beauté» qu'il fallait découvrir dans les replis de la nature. Et c'est une générosité d'âme qui fait fleurir sur le visage de leurs œuvres une fraîcheur, un sentiment de la jeunesse, qui ne pouvaient être éternels. Cézanne tenait pour sacro-saint de repartir de l'origine des sentiments et méditait de reconstruire le monde: monde de son esprit, répondant aux principes d'une vérité libérée des prin-



Essayeuse de chapeau. Novembre 1943. 73 x 60 cm.



Madame Mouche. Mai 1945. 73 x 60 cm.



Robinson. Juin 1949.



Dame aux chairs lourdes. Janvier 1952. 81 x 66 cm.

cipes de la culture, et son «travail» se développe dans une solitude située hors du temps où, mieux, en un temps qu'il imaginait semblable à l'aube où l'humanité faisait ses premiers pas. Pensée comparable à celle qui mettait en jeu les instruments des artistes du Panthéon, ou à celle qui guidait les mains de Giotto. Le cubisme, au début, a pris la même direction. Mais, déjà, chez les cubistes, chez Picasso surtout, logeait un esprit différent qui ne s'apaisait pas. Esprit, sentiment enclins à reprendre une discussion, à faire, fût-ce au moyen d'une révolution, le procès des règles et des principes, à remettre en question les rapports entre l'homme et les raisons d'exister. Les révolutions fomentées par les artistes ont l'avantage de n'être pas toute de suite ressenties par le monde, par la société — laquelle croit avoir le pouvoir de les englober. Alors qu'en fait, elles en bouleversent avec le temps la physiologie et sont cause de maladies qui en changent irrémédiablement la structure.

Il suffit de considérer dans ses développements successifs le travail de Picasso lui-même ou l'œuvre de Klee, qui s'est développée indépendamment de ce travail tout en lui étant contemporaine. Et les bouleversements plus récents que l'on peut observer dans des pays éloignés les uns des autres et qui s'opposent les uns aux autres, dans l'ancien et de nouveau monde. (Que demandent de nos jours les hommes?)



Table avec montre et flacon d'encre. Août 1951. 92 x 73 cm.

Ce n'est pas seulement l'écrivain, c'est tout homme destiné à pratiquer l'art d'aujourd'hui, d'hier et de demain, qui peut trouver de l'intérêt à un pavillon idéal, à une bannière où s'inscrit un passage de Rimbaud, un de ceux qui donnent la chair de poule, celui qui commence par «A moi. L'histoire d'une de mes folies», et qui continue par «Depuis longtemps, je me vantais de posséder tous les paysages possibles et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne.

J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques, sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.»

Dans ce message accablant, ce n'est pas tant la lettre qui compte, c'est l'esprit qui à partir de la Saison en Enfer, à travers toute parole, toute action, toute geste, libère la personne de Rimbaud. Dans la mesure où s'inscrivent sur cette bannière les éléments d'une morale et d'une esthétique qui se gravent, telles des lois civiques, dans les pensées de tout futur artiste et qui sont gravés à leur façon dans l'esprit de Jean Dubuffet.

Jean Dubuffet: son nom, signe qui se dégage de son œuvre de peintre, en ces années de l'après-guerre, vient périodiquement dans notre mémoire. Il entre dans notre conscience avec le poids léger d'un «fait» dont nous devons nous expliquer la raison.

Voici ce qu'écrivit son critique, son historien, son ami Georges Limbour: «Aux environs de 1935, un petit négociant en vins, laissait, faute de soins, périr son commerce. Plutôt que de se rendre chaque jour à Bercy, il restait, dans son tout vieux logement d'une rue misérable — bien qu'à l'ombre du Panthéon — à jouer de l'accordéon avec sa femme, ou bien à peindre, ou encore à faire quelque travail érudite ou inutile sur des auteurs latins, s'il n'étudiait les langues vivantes.» Ce temps de catastrophes bancaires européennes, de crises parlementaires, n'a pas gardé trace de la «peinture» à laquelle, entre sa maison et ses affaires, Dubuffet s'adonnait avec une patience fanatique. Il la montrait, perplexe, à quelques amis: au poète Max Jacob, au peintre Fernand Léger. Il ignorait les cénacles, les galeries et le monde des artistes. Il parlait déjà de «l'art des visionnaires». Il évoquait cette femme qui toutes les nuits peignait ce qu'elle voyait au ciel de la fenêtre de sa maison. La découverte de cette femme peintre inconnue l'occupait depuis des années. Il effleurait parfois les adeptes du surréalisme, puis les oubliait. Revenait à sa solitude. Il se plongeait à longueur de journées dans l'obscurité humide à odeur de vin, du «magasin de gros». Son père l'avait fondé. Les grands chevaux normands arrivaient par paires, sur les longs camions branlaient légèrement les gros tonneaux cerclés de fer. Commençaient ensuite le transvasement du vin dans les barriques. L'odeur âcre se répandait dans la cave profonde, mais aussi dans la rue, dans les cours avoisinantes, dans le bureau. Les camions repartaient. Le silence se rétablissait à peine rompu, aux heures de travail, par le bruit des sabots des ouvriers. L'enfance du peintre était passée et sa jeunesse. Dubuffet est né au Havre en 1901.

A quarante ans, les souvenirs, les traces effacées de cette enfance, d'une innocence sans bonheur le ressaisissaient, et il aspirait à les faire revivre en quelque chose qui sortirait de ses mains. Ce pourrait être la peinture. Une peinture qui serait comme une répétition ou une invention des causes premières de la vie. Mettre à la lumière du soleil ses propres racines, qui ont toujours les formes occultes de l'embryon souterrain. Qui se trouvent dans le monde végétal entre le cordon ombilical et le placenta. L'homme qui, à dix-huit ans, poussé par l'élan d'un «rêve» généreux, s'était précipité sur la musique, les voyages, l'étude de l'art et des musées — où «l'idée de la beauté» se transmet à travers les siècles — cet homme se dépouillait à présent de cette nature acquise, il changeait de peau. Il redevenait tel qu'il était à sa naissance — nu, désarmé. Comme un homme qui aurait terminé son expérience d'homme. Il recommençait avec une autre idée de l'art, sans bonheur, la vie d'un autre être. Il avait déjà fait «son Afrique», son «Abyssinie», les caravanes effrayables avec leur chargement de fusils pour Ménélik, et il débarquait sur les côtes d'Europe. Il pouvait répéter comme en une existence posthume: «Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient...» Et après les cris, les blasphèmes, les aveux, admettre encore: «La vie fleurit par le travail, vieille vérité: moi, ma vie n'est pas assez pesante, elle s'envole et flotte loin au-dessus de l'action, ce cher point des mondes.»



Rocs et vestiges. Août/Septembre 1951. 92 x 73 cm.

Dubuffet en tant qu'homme, est bien le compagnon, le frère des poètes de la France d'aujourd'hui, d'Henri Michaux, de Francis Ponge, chez lesquels il semble que l'entreprise de douleur tentée par Dostoïevski, reflue sur une plage à l'eau limpide, où la douleur est devenue sable — quelque chose comme l'absurde « bonheur » de Kafka.

Ainsi débuta-t-il en une sorte d'innocence picturale. Il regardait et reproduisait la réalité, ce qui était pour lui la seule réalité des choses. Les maisons de son quartier, avec leurs fenêtres, leurs portes, les rideaux de fer, les volets des boutiques, les tramways de bois et de fer, les rues avec leurs pavés. Le métro. La campagne, avec les sillons creusés par les roues. Les mottes de terre, les animaux: chevaux, chiens, bœufs de labour. Les hommes: paysans, ouvriers. Les femmes vues derrière les vitres des cafés, dans les cuisines, sur des lits de fer ou de bois. Tout ceci « vrai » de son « vrai à lui ». Et puis, après avoir forcé l'interprétation du vrai dans les couleurs que sa hardiesse lui proposait, il en vint à affronter le vrai comme couleurs dont il trouvait en lui-même la substance propre. Sa palette qui se couvrait de rouges, de jaunes, de verts, de violets, de blancs, de noirs de boîtes de conserve et d'ustensiles ménagers, couleurs de jouets mécaniques, de manèges de chevaux de bois et de tir à la cible, fut mise de côté, ses pinceaux aussi. Il trouva préférable de se servir de lames, de spatules, de couteaux, voire de truelles, de gouges, de limes, comme on en trouve dans la sacoche du maçon ou du paveur, ou du peintre en bâtiment. N'importe quel outil, n'importe quel métier, faisaient l'affaire du moment qu'ils étaient de ceux qui ont à voir avec les matériaux grossiers et qu'ils creusent, pétrissent, reconstituent à l'intérieur de la matière — le matériau. Dubuffet doit avoir circulé dans les rues de la ville, doit avoir regardé les gens, et puis de nouveau avoir regardé les matériaux dans lesquels les

gens sont obligés de vivre. Les murs avec leurs briques, la chaux, le ciment. Le crépi des maisons pareil à de vieilles histoires, à des histoires contées par des générations. Le crépi que le temps a formé, coloré, avec le sang de tous, avec la plume de toutes les saisons. Les pavés, les trottoirs de pierre creusés de rides et l'asphalte gondolée par la chaleur et le froid. Et tout ce que l'humanité laisse dessus, en passant, de saleté, et l'usure, les réactions perpétuelles entre la matière inerte et la chaleur humaine. Quelles matières colorantes exceptionnelles!

Dubuffet entraîné par un pressentiment réfléchissait sur tout cela. Ses toiles devaient devenir des chantiers de travail, où se sentiraient la fatigue, l'intervention et la collaboration unanime du monde. Quant aux suggestions, aux confirmations, en mesure de lui fournir une « esthétique » d'où l'on pourrait dire comme Nerval, que sa Muse s'est « échappée comme une Pythie, en jetant des cris de douleur », il en trouvait suffisamment sur les murs, sur les trottoirs, dans les rues de son quartier: un quartier populaire du vieux Paris. On y voit des dessins: les produits de l'imagination érotique des ouvriers, des soldats. Le profil de la bien-aimée, le contour d'une fleur que l'apprenti a tracé sur la porte du garage avec la pointe d'un tournevis. En s'aidant de charbon. Ou, dessinée à la craie sur les trottoirs par les petites filles qui vont jouer à la marelle, cette merveille d'abstraction lyrique semblable à l'emblème enchanté d'un Christ byzantin. Et les voix, les cris de joie des petites filles sautant à cloche-pied: « Un... deux... trois, ciel... terre... ah! ah! » Il barbouille, il travaille, il manipule le papier des vieux journaux, il répand l'encre, la couleur. Le vieux papier subit un traitement préalable: il est imprégné d'eau, froissé, pilonné, couvert de signes, de graffiti. Les traces de l'imprimerie, les signes typographiques ressortiront ensuite au milieu de tout cela, avec une signification qui atteint à la valeur picturale, replis d'une



La vie des sous-sols. Août/Septembre 1951.
100 x 81 cm.

conscience ignorée qui remonte flotter sur l'eau du temps. En somme, le résultat — inavouable — d'une œuvre de magie. Pauvre magie en vérité, de pythonisse de foire.

D'autres rencontres attendaient le peintre. Il observait toujours, en se promenant dans les quartiers voisins des gares, les bureaux, les rails, les toits, les cabanes à toiture de zinc, la géométrie silencieuse des tas de charbon. Semblables à de très hautes montagnes noires. Et les montagnes de mâchefer brillantes, luisantes. Écume minérale. Déchets et fantaisies sortis du feu des hauts fourneaux. Forme madréporique, coraux d'une mer infernale. Dubuffet les portait dans son cœur. Il les retrouvait au Jardin des Plantes: blocs d'antracite, de basalte, de carbure de fer, monolithes de charbons divers. Ce sont là des substances à l'expression fantastique, des matériaux pour la peinture, dotés de l'âme pétrifiée des minéraux.

Pétries avec le sang du goudron, de l'asphalte, elles pourraient donner la vie à des figures nouvelles. Goudron et poudre de charbon, asphalte et sable de rivière, mastlic, colle, vernis entremêlés d'éclats de marbre, plâtre, s'alliant aux éléments de construction les plus absurdes: brins de corde effilochés, bouts de papier d'argent — tout servira à donner la vie (donner la vie?) aux rêves, aux méditations picturales de Jean Dubuffet qui se dirige désormais vers un horizon inaccessible. Il faudra le regarder de loin. Ses amis, les amateurs, lui feront signe.

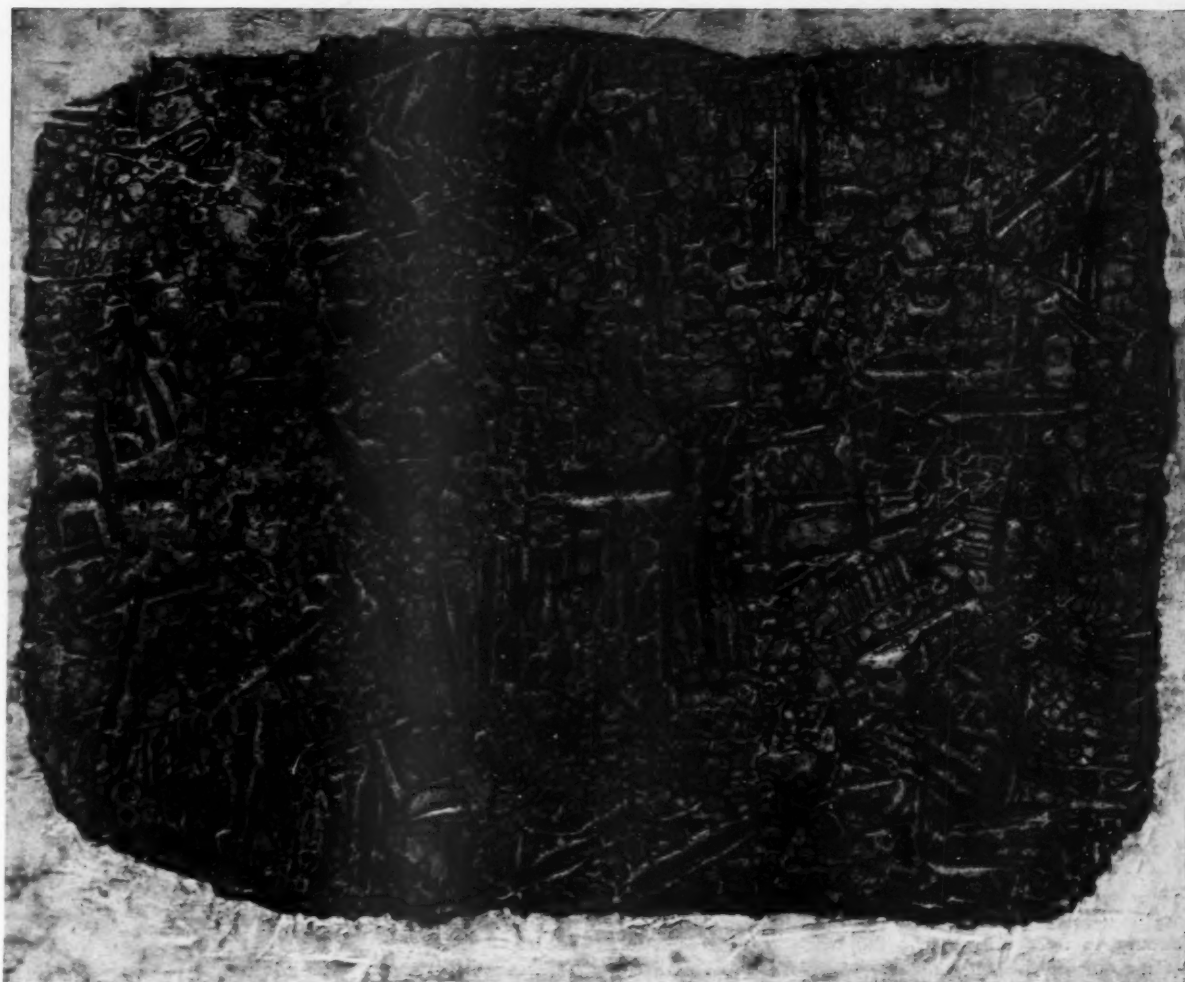
Ce sont les œuvres des années 1945—1946. Elles portent le titre général de «Hautes Pâtes». Œuvres manuelles peut-on dire. Obtenues en pétrissant, délayant, fouillant «la pâte» avec les instruments les plus grossiers et les plus plats: comme si avait passé dessus, au cours du travail, une brosse métallique. Marquées, écorchées, cicatrisées enfin. Figures humaines réduites à un état mythologique prénatal, embryonnaire. Fruit en quelque sorte d'une barbarie pathétique, retrouvée au prix d'immenses efforts. Elles figuraient en 1947 dans l'Exposition Drouin, sous le titre général et fumiste à la Jarry de: Mirobolus... Macadam et cie, et avec les titres particuliers de: «Gamabadeuse d'asphalte», «Élégant aux escarpins», «Portrait noir aux petits cailloux», «Femme pétrie d'argile», «Terracotta la grosse bouche», «Salomé couleur de bière», «Vénus du trottoir». (Pour Dubuffet, comme pour Klee, le titre «entre» dans le tableau.) Dans toutes ses œuvres, une furie, une passion de manipuler. Une symphonie, étouffée en quelque sorte, d'empreintes digitales, de signes, de traces laissées par l'instrument, l'ustensile. Un intérêt, une attraction lente, sorte de méditation, de divagation entre le plastique et le moral, le porte à exercer sa pratique mentale sur les «corps», sur l'objectivité matérielle, physiologique des corps humains. Sa façon de broyer, concasser, fouiller, l'incite à un processus de filtration, d'analyse lyrique, portant sur ce thème: les corps, qui s'accordent pour former une série de peintures appelées «Corps de Dames»: expression qui semble refléter la mélancolie irréductible, la retenue

physique d'un Restif de la Bretonne quand, sur les parapets de pierre du Pont-Neuf, il gravait les phrases, les paroles, les dates commémoratives et les noms des femmes de sa vie. La chair, sous l'instrument du peintre, devient une substance bizarre, une cire, une émulsion, un liquide, une crème, issus d'un processus de filtration, de décantation, mais doués désespérément de tous les sentiments de la chair humaine. Ce sont des corps comparables à des idoles, emblèmes déshumanisés, imbus d'une tristesse infinie. Les attributs du sexe semblables à des armoiries. Aucun nu conçu par un artiste n'a jamais exprimé un tel sentiment de destruction et d'amour que l'on peut vraiment qualifier de pascalien. Et chose curieuse, il lui arrive de pétrir, de tisser, avec une substance identique un objet inanimé: une table barbouillée de quelque chose, une sorte de nature morte, philosophique et moralisante, entièrement imprégnée d'une chaleur de chair.

Nous arrivons autour des années 1950—1951. A ce moment, portant son attention sur d'obscurs paysages, Dubuffet poursuit son expérience, sa pratique magique, en quelque sorte, qui consiste à imaginer la matière de la réalité dans une chose irréaliste, ou dans une chose matérielle, extraite des profondeurs de la pensée, de l'esprit. Les règnes de la nature se fondent ou se transforment sous l'effet d'une osmose profondément morale: le végétal pénètre l'animal, le minéral. Chair, sang, fibres du bois, algues marines, herbes putrides, plomb et cuivre, le sel, le fer et la terre. Beaucoup de terre et de fange et de graviers. Tels sont les thèmes de «Sols et Terrains», qui aboutissent à la série des «Paysages mentaux». Il les appelle aussi «Tables paysagées», ou encore «Pierres philosophiques». Le peintre renaît sous les espèces d'un géologue métaphysique. Ses conceptions sont cartes, modèles et reliefs, dont l'élément de base et en quelque sorte l'âme constituante est la terre, sous ses variétés les plus occultes. C'est la terre, c'est le sol, c'est la croûte dont le monde humain est constitué. Ce sont des visions tourmentées, figées dans leur silence propre. Ce sont des murs plutôt que des plans, des surfaces spectralement élevées où s'entrevoient des squelettes ou des fantômes de rues, de maisons, de choses, et où l'homme quand il arrive qu'il tombe au milieu n'a pas plus d'importance qu'un scarabée au bord de la mer. A une fantaisie, à une méditation de cette nature dans le domaine de la peinture, on ne peut trouver un précédent, une affinité d'essence strictement morale, que dans les paysages du Hollandais Hercules Seghers, peintre de visions terrifiantes et silencieuses, qui semblent représenter a-t-on dit «un monde mort comme celui de la lune». Un contemporain de Rembrandt.

En commentaire à ses imaginations plastiques Jean Dubuffet a écrit des pages et des paroles d'une lucidité proprement cartésienne. Et ainsi le peintre poursuit «son travail», tranquille et assidu, au sein d'une longue méditation, dans un esprit qui le maintient hors du temps et du monde social, dans une sphère de poésie pétrifiée.

Pierre de pensée.
Juin/Juillet 1952.
116 x 89 cm.



Giuseppe Raimondi
(Translation by Toni del Renzio)

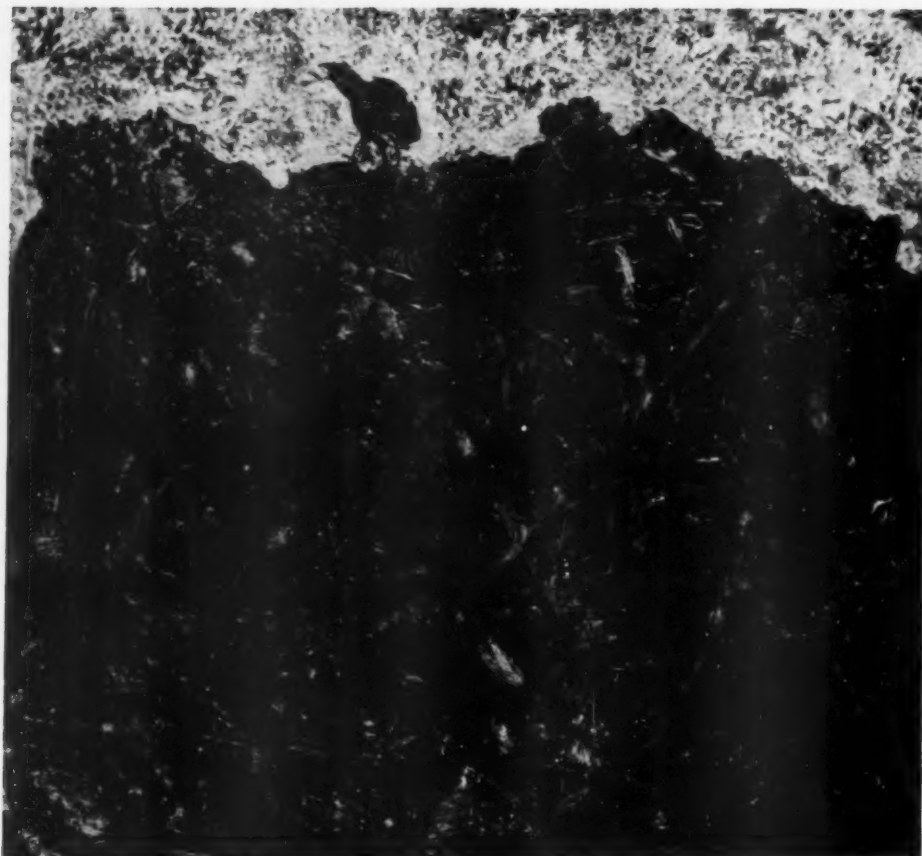
Art: the "work" of Jean Dubuffet

There is in poetry; in French poetry linked and tied to physical existence, even when it rejects it and curses it, or when it evokes it in a kind of touching elegy shot with bitterness, as in Daumier—there is in French poetry, whether of words or of drawing, the tendency, perhaps rather the irresistible need, to express this existence, to let it flower secretly, as in a continuous dream, in fleeting terms, or by ironic revolt, or in metaphors of circumstantial reality, to the point of concentrating thought and feeling in the gnomic space of one sentence, of a brief newspaper item, or even to use the seeds of it, like producing hybrids in a garden, to cultivate a work of criticism, polemic, or broadsheet. Satire is nurtured at the limits of cultivation but from it, nonetheless, are brought forth the fruits of a closed poetry. To exemplify an argument which we would not like to appear hermetic, it will suffice to recall how thoughts and feelings of such a nature, after the prolonged inspiration which gave life to the "Fleurs du Mal", were freed in the splenetic lights of Baudelaire's "Journaux Intimes". Or rose up in a 'malefic' odour from the pools of Lautreamont. Or were dressed with a rendering of irony and of satirical pathos by the pencil of Daumier. At length is reached the flashing action of Rimbaud, sudden as a spring storm, tangled in a pitiless justice, and confounded in charges of words, interjections, images, objects of poetry, given such sarcastic violence that it reached back to the emblems of the world and of society.

Something, in other words, which is found in the rejection from the places of poetry, in an intention with an as yet not completely

defined end, and from the riches of a classical meditation on the themes of poetry. Rimbaud remains the noisiest and most provocative example of such an intellectual and cultural activity. After him, every artist with his words or his signs—by artist is meant the 'discoverer' and the 'inventor' of absolutely autonomous words and signs—is unable to free himself from this scruple of conscience (as often as not anguish), shaping therefore his morals and aesthetics on the principles, on the stimuli of a human personality suffering from an unhealed wound. But who has inflicted, who has promoted the 'wound'? The world, society. And first of all on the artist, on the commonest of living men. That is the drama, an obscure, confused drama, which, since its opening at the beginning of the last century, no one has yet glimpsed how to resolve. Man's conscience is made of thoughts and will never be stilled. His human inheritance of happiness and hope is tainted. When he thinks he can restore it anew in the depths of his soul and approaches it, trembling, by means of poetry, he does not perceive that his hands gesture in violence and with a fierce impatience.

Even figurative artists, painters and sculptors, do not escape this fate. They are deluded by it. First, Courbet surrendered to it with a 'trust' in the immutability of nature, and there was something of Michelangelo in his heroism. It was the highest test in modern times an artist could propose for his trust, his faith in life and in the moral equilibrium of human fate, the more so because Courbet believed in the coming of a new society, of a social contract based on truth. Then the impressionists foundered in their search for a



'beauty' to be discovered in the twists of nature. It is a benevolence of the spirit that makes their works flower with a freshness and a sense of youth that could not last. Cézanne believed it a sacred duty to set off anew from pristine feelings and pondered on rebuilding the world—the world of his own mind—according to his principles of a truth free from the schemes of culture, and his 'work' broke up in a solitude out of time, or rather a time he imagined like the dawn of a human race making its first steps. In the frame of mind which could have guided the tools of the artists of the Parthenon or which could have moved the hands of Giotto, cubism, in the beginning, aimed for the same horizon. But already among the men of cubism, in Picasso above all, sheltered, and was not to be quieted, a different spirit, a spirit and feeling that had to reopen the discussion and to propose an action, even by revolutionary means, against the orders and principles, against the agreements between man and the reasons of existence. Revolutions amongst artists have the advantage of not being immediately felt by the world and society, which think they can be swallowed. Instead the system is upset by them from afar and they cause maladies that change beyond any remedy their structure.

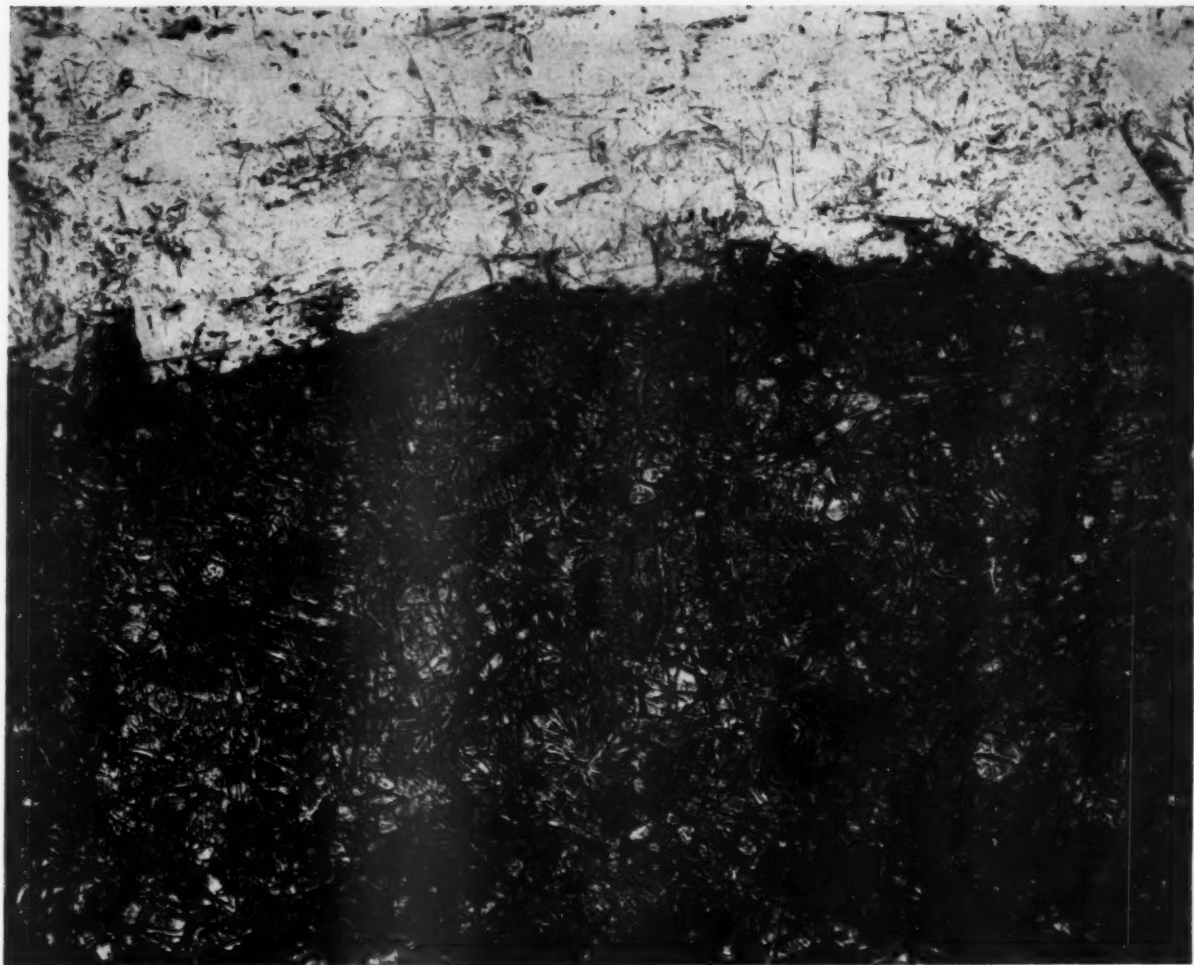
It is enough to see the successive upsets of the work of that same Picasso, or of the work of Klee that grew independantly alongside it, right up to the most recent that have been observed in nations far from and opposed to each other in the old and the new continents. (What do they want, what are men asking for this time?) It is not only for writers, but for every man who is fated to be interested in art in our time, of yesterday and of tomorrow, that we can weave somewhere into an ideal standard, somewhere onto a paper ensign, a scrap of Rimbaud, one of those that raise the skin. It is the scrap that begins, "A moi. L'histoire d'une des mes folles." And then continues, "Depuis longtemps, je me vantaais de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne. J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans ne nos aïeules, contes de fée, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains naïfs." It is not so much for the letter of this oppressive message, but for its spirit which, from the "Saison en Enfer" onwards, escapes from the word, from the act, from every gesture of the personality of Rimbaud.

To this extent there are in this 'sign' the elements of a morality and of aesthetics which will order, like civil laws, every thought of a future artist. Thus they have ordered in their fashion the mind of Jean Dubuffet. Jean Dubuffet: his name, a sign that flowers from his work as a painter, comes frequently in these post-war years to be inserted in our memory. It enters our conscience with the lively weight of a 'fact' which we hold to be true.

His friend, critic and historian, Georges Limbour, writes "Aux environs de 1935, un petit négociant en vins laissait, faute de soins, périliter son commerce. Plutôt que de rendre chaque jour à Bercy, il restait dans son tout vieux logement d'une rue misérable — bien qu'à l'ombre du Panthéon — à jouer de l'accordeon avec sa femme, ou bien à peindre, ou encore à faire quelque travail érudite et inutile sur des auteurs latins, s'il n'étudiait les langues vivantes." From that time of European banking catastrophes and of parliamentary crises, there remains no trace of the little paintings that Dubuffet, between house and shop, conducted with a fanatical patience. They were shown, unsurely to friends: to the poet Max Jacob and to the painter Fernand Léger. But he was unknown in the artistic circles of galleries and artists. Already he spoke of the 'art des visionnaires'. He remembered the works of a woman who painted what she saw from her window in the sky each night. The discovery of this unknown painter had interested him for years. From time to time he came in contact with the Surrealists but forgot them. He went back alone. By day, he plunged deep into the damp darkness, strong with the smell of wine, in the wholesale cellars. He had been put there by his father. Tandems of great Norman horses were always arriving, pulling long carts on which reeled precariously tall vats ringed with iron. He began the decanting of the wine into barrels. The warehouse and its deep cellars, nearby courtyards, a workshop, were all saturated with the bitter odour. The carts went away. Silence returned to be broken only during working hours by the clacking of the workboys' clogs. The childhood of the painter quickly passed, overtaking his youth. Dubuffet was born at Le Havre in 1901.

At forty, the memories of an innocence without happiness, the truncated remnants of that childhood, took hold of him anew, and he aimed to make them relive in something that issued from his own hands. It could perhaps have been in painting, in painting seen as the rehearsal or even the invention of the prime cause of life, revealing to the light of day the very roots that are always

La légende du sol.
Juin 1955.
100 x 81 cm.



possessed of the secret forms of the subterranean embryo. They are, for the vegetable world, between the umbilical cord and the placenta. The man who at eighteen in answer to a 'dreamed' command threw himself into music, into travel, into the study of art and of museums where the 'ideal of beauty' through the centuries is gathered, now stripped himself of this acquisitive 'nature', changed his colour. He returned to his natal state, naked and helpless, like one who had finished with his experience of adulthood. He followed, with another ideal of art, without happiness, the life of another being. He had already done 'his Africa', 'his Abyssinia': the astonishing caravans loaded with guns for Mene-lik... Now he disembarked on the shores of Europe. He could recite as in a posthumous existence, "Jadis, si je me souviens bien, ma vie était festin où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient..." After the cries, the oaths, the confessions, he could even admit, "La vie fleurit par le travail, vieille vérité: moi, ma vie n'est pas assez pesante, elle s'envole en flotte loin au-dessus de l'action, ce cher point du monde." Dubuffet, as a man, is indeed the comrade, the brother of today's French poets, like Henri Michaux and Francis Ponge, among whom it seems that the acceptance of pain attempted by Dostoevski, flows on to a beach where the pain is turned to sand by the clear water, almost the absurd 'happiness' of Kafka.

For that reason he began in a kind of painterly innocence. He looked and drew reality which was for him only the reality of things, the houses of his district with their windows and doors, the grills and the locks, the trams of wood and iron, the streets with their cobbles, the metro, the countryside with its cart tracks, the clouds of earth, animals, horses, dogs, the oxen pulling the plough, and the men, peasants and workers, and women seen in the window of a café, in kitchens, on beds of iron or wood—all this in truth, in 'his truth'. It happened that after forcing the interpretation of truth into the colours which his spirit suggested, he confronted truth as colour which its own substance afforded. His palette which had been covered with reds, yellows, greens, violets, whites, preserve tin blacks, the colours of domestic appliances, of mechanical toys, of hobby-horses, of shooting booths, was put aside. So too his brushes. Better were spatulas, blades, knives, perhaps trowels, gouges, files from the kits of decorators, plasterers and masons.

Whatever the tools, whatever the trades, did not matter providing they were those that worked in crude materials, making holes, mixing, building inside matter, using materials. Dubuffet, it is said, must have wandered the streets of the city, have looked at people, and again at materials within which people are constrained to live, at walls of brick, mortar, cement, at renderings of facades, like old stories, like fables of generations, renderings which time has moulded and coloured with the blood of all and the rains of every season. He looked at floors and footpaths of stone, furrowed and wrinkled, at macadam cracked by heat and frost, at all that mankind leaves on its way, dirty, worn, the perennial transformation of matter by the warmth of man. What exceptional colouring materials!

Dubuffet, fascinated by a presentiment, fell upon whatever was there. His pictures had to become objects of work, sensible of the toil, the intervention and anonymous collaboration of the world. Inasmuch as the suggestions and confirmations were able to be the foundations of an aesthetic whence the Muse, in the words of Nerval, "s'en est échappée comme une pythie en jetant des cris de douleur", he found enough of them on the walls and pavements of the streets in his district, a working-class district in the old part of Paris. They are drawings, the erotic 'graffiti' of labourers and soldiers, the head of a beloved, the outline of a flower which a garage-hand has scratched on the door with a screwdriver. Some are drawn with coal, and then there is the marvel of lyrical abstraction marked with chalk on the footpath by little boys and girls who play hopscotch, and "la marelle" like an emblematic votary of a Byzantine Christ. All around are the voices, the screams, the joyous squeals of little girls skipping, "un... deux... trois... ciel... terre... ah, ah...!" They scribble on, work, manipulate the pages of old newspaper, with ink and colours. This old paper is treated in anticipation, sopped with water, crumpled, absorbed with signs, marked with drawings and with blows. The news, the traces of print, come to life afresh there in the middle with the significance of pictorial 'value' and of the fold in consciousness like an unknown bubble in the pool of time, almost the unacknowledged result of a magical operation. It is a poor sort of magic, to be sure, the magic of a fairground fortuneteller.

The painter met with other encounters. Walking in the areas near railway stations he saw the workshops, the sidings, the gantry cabins, the goods sheds with galvanised roofs, the silent geometries of heaps of coal, like high black walls, and the mountains, shining and sparkling, of slagheaps, called "mâchefer" by the French, "marogna" in Italian factory slang, "clinker" in the English borrowing from the Dutch, solidified mineral foam, refuse and fantasy from the furnaces, the coral forms of an infernal sea. Dubuffet took them to his heart and rediscovered them at the



Nobles seigneurs. (Tableau d'assemblages.) Juin 1956. 96 x 56 cm.



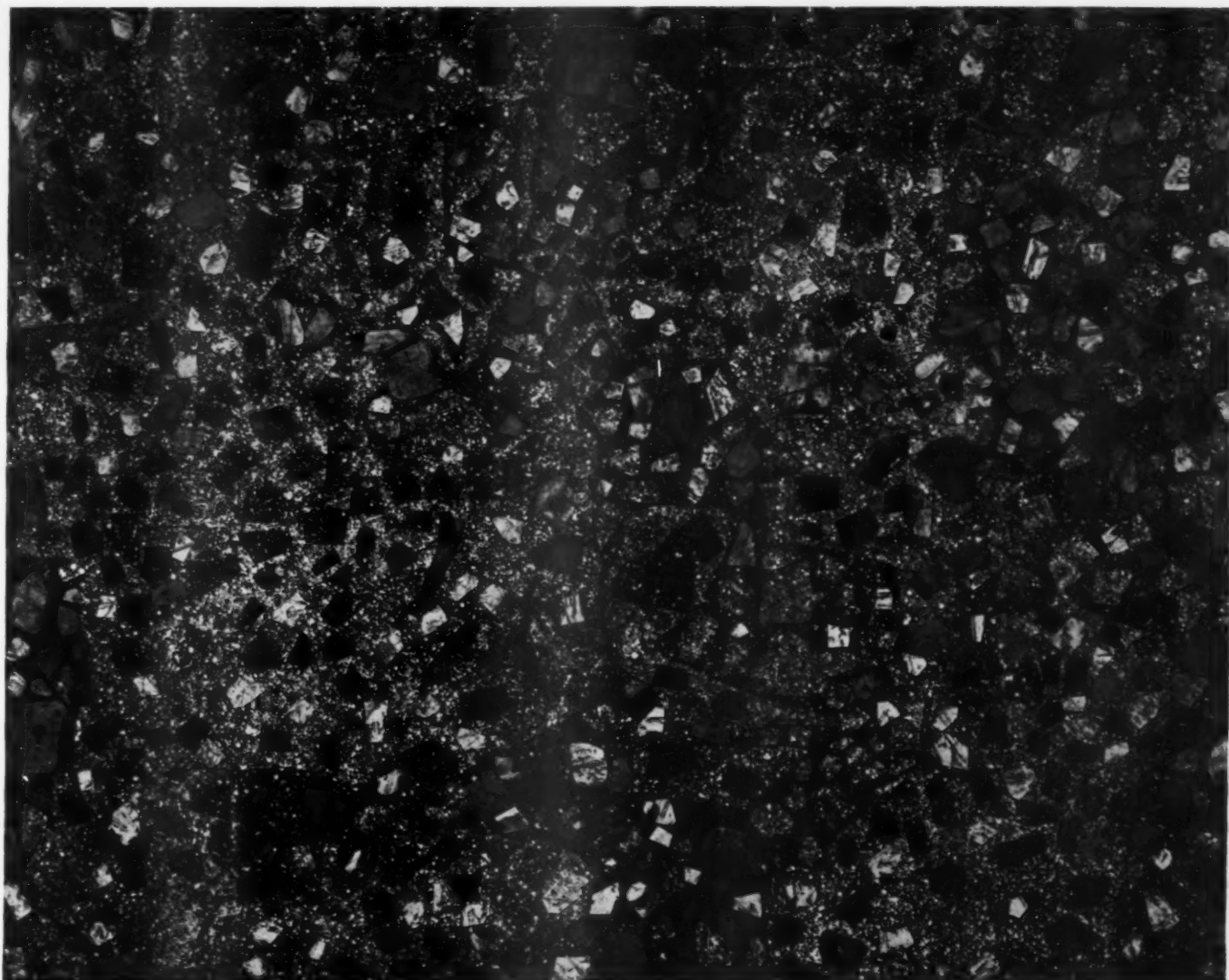
Table vénérable. Novembre 1957. 146 x 114 cm.

Jardin des Plantes, in loaves of anthracite, basalt, blacklead, in the monoliths of all the different carbons. They are the substance of fantastic expression, materials for painting, endowed with the petrified soul of minerals. Mixed with the blood of pitch and bitumen, they can order the existence of new figures. Pitch and coal dust, bitumen and river sand, mastic, gum, paint, stuck with marble chips, plaster, together with every other most absurd constructive element, frayed string, pieces of gilt foil, all this serves to give life ('give life?') to the dreams, to the pictorial meditations of Jean Dubuffet who is now travelling towards an impervious horizon. We, his friends and admirers, must watch him from afar and wave to him.

The works of the years 1945-46 have the general title of "hautes pâtes", and one may call them manual works. They were obtained by mixing, manhandling, digging into the 'paste', using the bluntest and broadest of tools, scrubbing it at one stage of the work with a metal brush. Scratched and flayed it was in the end healed. The works are human figures reduced to the state of a prenatal, embryonic mythology, the fruit of an almost pathetic barbarism, laboriously acquired. They were brought together in a show at Drouin in 1947 under a comprehensive title, "fumiste" in the Jarry manner, "Mirobolus, Macadam et Cie" while individual works were called "Gambadeuse d'asphalte", "Élégant aux escarpins", "Portrait noir aux petits cailloux", "Femme pétrie d'argile", "Terracotta la grosse bouche", "Salomé couleur de bière", "Vénus du trottoir". (For Dubuffet, as for Klee, the title 'enters' into the picture.) In all of them there is a fury, a love of handling, a symphony of fingermarks, signs, scratches of tools and instruments, almost suffocated.

An interest, a leisurely attraction nearly meditation, meandering from the plastic to the moral, led him to practise mentally with 'bodies', with the physiological, material object of human bodies. His previous pounding, chopping, gouging, induced in him a period of filtration, of lyrical analysis, of a certain motif—the bodies which he composed in a series of pictures called "Corps de dames". To which end he appears to pluck the final melancholy and the physical discretion of Restif de la Bretonne carving on the stone buttresses of the Pont-Neuf sentences, words, dates and the names of his women. Flesh became beneath the instrument of the painter a strange substance, a wax, an emulsion, a liquid, a cream, issuing from a process of filtration, of decanting, but desperately endowed with all the feelings of human flesh. They are bodies like idols, dehumanised emblems, strewn with an infinite sadness, their sexual members like signs. No nude conceived by an artist has ever expressed the sense of destruction and affect, which can indeed be called "Pascalian". It is curious that sometimes, out of an identical substance he could mix and weave an inanimate object, a table scribbled with something, a kind of philosophical and moralising still life, immediately charged with the warmth of flesh. This was around the years 1950-51. Then he changed to observing absurd landscapes and continued his experience with the more or less magic practice of imagining the material of the reality in something unreal, or something carved out of the mind, out of thought. The realms of nature foundered, or changed, in a deeply moral osmosis, the vegetable into the animal, into the mineral. Flesh, blood, wood fibre, seaweed, rotting grass, lead, copper, salt, iron and earth. There was much earth, mud and sand. "Sols et terrains", these were themes that ended in a series of "Paysages mentaux" which he also called "Tables paysagées" and even "Pierres philosophiques". The painter was reborn in the guise of a metaphorical 'geologist'. He thought in maps, plastic in relief, inside which the fundamental element, the soul almost of the composition, was the earth in all its most occult variety. It is the earth, the soil, the shell from which the human world is made. These paintings are anxious views, frozen in their own silence, walls more than plains, surfaces spectrally raised where there appear the skeletons and the ghosts of streets, of houses, of things, and where man, should he be thrown in, has no more importance than a beetle on the seashore. A fantasy, a pictorial meditation of such a kind, has only the precedent, and an affinity of narrowly moral depth, in the landscapes of the Dutchman, Hercules Seghers, a contemporary of Rembrandt, whose terrifying and silent views seem to represent what has been called "un monde mort comme celui de la lune".

Commenting on certain of his plastic imaginings, Jean Dubuffet has written pages using words with a truly cartesian lucidity. Thus the painter continues his quiet, assiduous "work" in a prolonged meditation and in a spirit that carries him out of time and out of the social world, into a sphere of petrified poetry.



Miettes et pavage. Novembre 1958. 146 x 114 cm.

Pierre Restany

Dubuffet au naturel

Dubuffet célèbre le sol à sa manière, qui est grave. Il le célèbre dans son austérité et son néant. Il nous fait assister à un fidèle reportage de la misère géologique. La misère géologique, c'est le sol dans sa détresse pelliculaire, la quintessence d'une poussière dépouillée de tous les ferments de la vie. Rien ne se passe, rien ne se produit et rien ne se produira au cours de cette vision tangentielle d'un monde sans relief.

De cette méditation sur l'Inerte, systématique et pleine de ferveur, la Galerie Cordier nous présente les plus récents effets. Les Texturologies se situent au degré zéro (à la fois original et terminal) de ce mécanisme de fascination. Si je consulte l'abondante bibliographie parue sur Dubuffet, je m'aperçois que les premières Texturologies furent faites en vue des Topographies, qui sont des «tableaux d'assemblages» s'inscrivant dans la suite logique des séries de Sols et Terrains. Ces œuvres constituent en tant que telles l'actuelle culminance de ce naturalisme épidermique au nom duquel l'auteur renonça aux Hautes-pâtes qui firent la sensation de sa carrière.

Destinées à servir d'éléments de base à des assemblages, à des collages de toile sur toile, ces Texturologies n'étaient conçues primitivement que comme un donné préalable, la transposition directe d'un Réel contingent. Elles représentaient divers états d'une seule et même mise en scène de l'étendue, captée dans sa continuité. Le regard s'y perdait, elles n'étaient pas destinées à être vues par les autres. Aujourd'hui la décision souveraine de leur créateur les voue à une intégrité qu'elles n'avaient ontologiquement pas. Ce sont des œuvres d'art, des peintures à l'huile sur toile, dont le catalogue me signale les dimensions, la date, les caractéristiques: ombreuse et rousse, fromagée, duveteuse, pâle. Je les regarde sans les voir. J'essaye en vain de les fixer, tout s'embrouille, tout est vague. Je ferme les yeux, je recommence: rien à faire. Je crois un instant en trouver la clé, secrètement allusive, dans les quelques transcriptions en blanc et noir qui les accompagnent. Mais c'est une fausse clé, destinée à troubler plus encore ma démarche errante. Ces «dessins au petit point» sont des chefs-d'œuvre de virtuosité dans la minutie: ils m'offrent autant

d'exemples de calligraphie vermiculaire, des cartes de visite d'un néant-miniature.

Tout s'arrange heureusement avec les Topographies. C'est plaisant, c'est bien fait, il s'y passe quelque chose, au moins. Je revois sept fois une pierre, des feuilles mortes, des fleurs et des viscères: je tire la leçon du sol. Je l'ai donc célébré, ce sol, puisque je l'ai enfin vu. Mais cette vision «assemblée» qui vient de me rassurer un moment, au fond, elle ne me satisfait guère. Je m'en veux de m'être laissé prendre au piège de la célébration des imbéciles. J'en veux au peintre ou à l'organisateur de l'exposition d'avoir su si bien doser les effets visuels par rapport aux points d'orgue de la non-vision. Je me suis laissé fahiriser.

Je retourne à ces inconsistances à fleur de peau, grises dans la monotonie de leurs tons sourds, transparentes dans la diffusion, prétendument radieuse, de leur aveugle lueur. Je ne les verrai sans doute jamais, mais mes yeux, eux, ne se trompent pas. Ils me proclament inapte à cette vision perpendiculaire, mais ils me font pressentir en même temps que ces morceaux de sol sont des morceaux de sol, qu'ils existent en dépit de moi-même. Leur présence réelle et pourtant invisible, leur perception inconsciente, tout ça m'obsède. Je ressens déjà les premières atteintes de cet indéfinissable malaise qui précède et qui annonce les approches d'une plus complète dissolution de l'Être individuel. Les gentilles Topographies me rassurent une fois encore et je me dis alors qu'après tout c'est peut-être par une louable indulgence à l'égard du public que l'auteur n'a pas voulu aller jusqu'au bout, qu'il a équilibré son exposition pour amortir le choc. Je lui en suis reconnaissant (ce genre de charité est communicative) et je pense avec un effroi mêlé — fortement — de regret, à quelle fête de l'esprit, à quelle

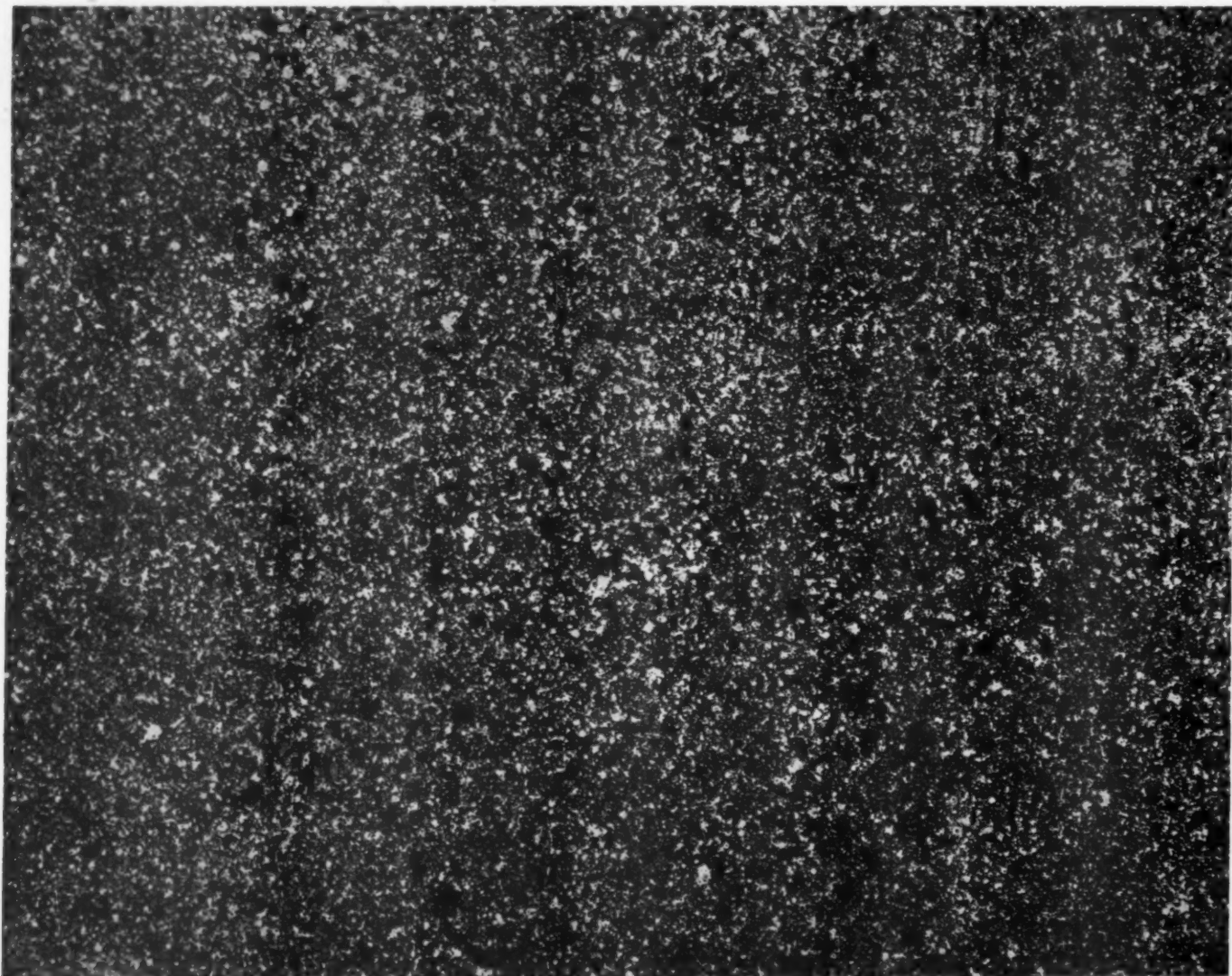
fantastique chevauchée du hasard, à quelle quête du Graal nous aurait conviés la seule célébration texturologique du sol. Qu'aurions-nous fait, sans la fausse clé de la transcription ou sans le merveilleux réconfort des assemblages? C'était l'aventure abyssale, la grande plongée aveugle: mais tout de même, quel choc, de toutes parts répercuté, avec l'Inerte... quelle perception de l'essentielle banalité de l'étendue...

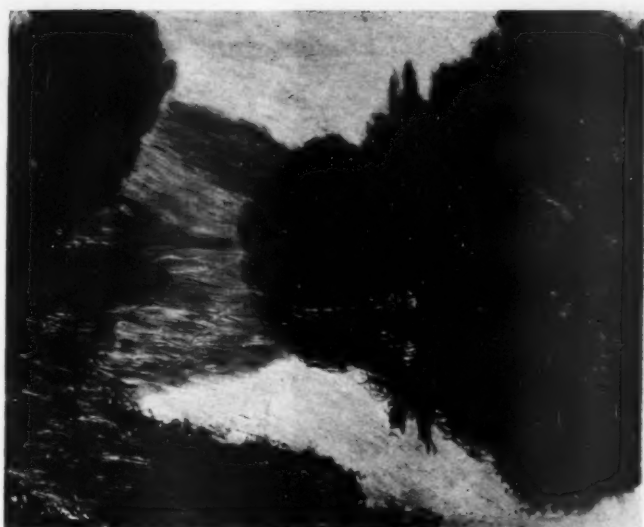
Les Topographies auraient dû être définitivement condamnées le jour où pour la première fois Dubuffet résolut d'en épargner les planches préparatoires, de les soustraire à la mutilation du ciseau, d'admettre l'intégrité des Texturologies.

Pourquoi ne l'a-t-il pas fait? Pourquoi n'a-t-il pas choisi de présenter ici les seules Texturologies qui sont les exactes inversions métaphysiques des Hautes-pâtes? Dubuffet, par son passé et l'envergure de son personnage, échappe d'emblée à l'accusation d'excessive prudence. Mais il s'est installé dans la sagesse comme on s'installe dans un régime alimentaire ou politique. L'individu qui rompt la diète ou le pacte social n'a pas su trouver les conditions élémentaires d'un équilibre organique. Dubuffet au contraire paraît aujourd'hui à l'aise dans la méditation sereine et la ferveur du vide, une fois son vertige dépassé: il en transcrit toutes les étapes, sans renier aucun des stades successifs de son ascèse.

Voilà peut-être le Dubuffet au naturel. C'est un faiseur de métaphysique. Il est grave (le ton a singulièrement changé depuis le Prospectus aux Amateurs de Tout Genre), mais il demeure cohérent avec lui-même dans cet entier renversement des valeurs. C'est toujours de l'art brut, bien sûr, mais la face lisse du macadam. Adieu l'humour excrémental, nous sommes aux origines d'une natura naturans. C'est fascinant.

Pain homogène (Texturologie XLI). Mai 1959. 116 x 89 cm.





CLAUDE MONET: La Seine à Jeufosse. 1884. 60 x 73 cm.



Inondation. Giverny, 1896. 73 x 92 cm.



Les Nymphéas, paysage d'eau. 1906. 90 x 100 cm.



Paysage, saule pleureur. 1918. 131 x 89 cm. (All photographs courtesy Durand-Ruel, Paris.)

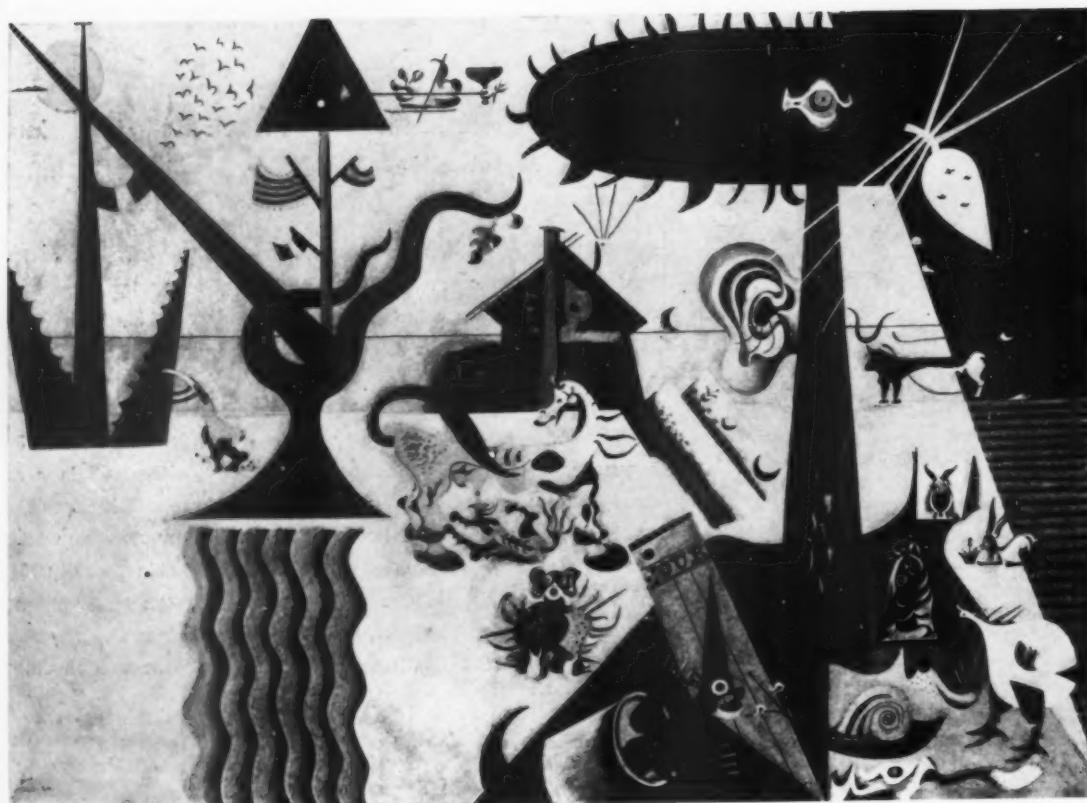
«Monet, ce n'est qu'un œil mais, bon Dieu, quel œil!»
Cézanne

Be that as it may, Monet's achievement, and the contribution he made to the formation of what is today called abstract impressionism, may be studied in the splendid exhibition of his work which opened recently in Paris at the Galerie Durand-Ruel, where it will remain through September.

All phases of Monet's work may be seen in this exhibition of 60 canvases, from the Honfleur paintings of 1865, the paintings of Sainte-Adresse, Ville d'Avray and Fontainebleau, the impressions of the Seine at different hours and in different seasons which Monet painted in his "floating studio" at Argenteuil in the early '70s, the middle-period paintings of Bordighera, Menton and Antibes, the wheat fields and poplars, to the later works from Giverny and Venice—from 1865 to 1918 the line of development is seen clear and unbroken.



JOAN MIRO: *The Farm*. 1921-22.
48 1/4 x 55 1/4 inches. Collection
Ernest Hemingway, Havana.



The Tilled Field. 1923-24.
26 x 37 inches.
Collection Mr. and Mrs.
Henry Clifford, Radnor,
Pennsylvania.

Miró in Retrospect

The handsome Retrospective at the Museum of Modern Art has proven a welcome antidote to the numerous trivial little pictures of Miró, some of them little more than scraps, that have turned up in galleries all over town during the last few years. Though one notes an occasional omission in the Museum's selection of paintings, and an absence of an adequate range of collages, these are secondary considerations in the face of the impact of the show as a whole. Mr. William Lieberman, its Director, opted for an array of beautiful pictures rather than an art-historical survey covering every nook and cranny of Miró's oeuvre. The result is stunning.

The first few galleries are devoted to the more realistic work of 1917-1923, giving New Yorkers a chance to see a number of paintings never shown here (nor, for that matter, anywhere else) before. Since it is only in 1923 that Miró fully assumes his painterly identity, there has long been a tendency to minimize the accomplishment of the early years. Yet many of these pictures show him in full command of his powers as a painter, if not as an originator of forms, and a few, like "The Table (Still Life with Rabbit)", have a structural grandeur and an exquisiteness as pure painting rarely matched in the more characteristic later work.

While Miró painted some handsome pictures in 1917 (particularly the "Portrait of Ricart") and a few even earlier, his first major work is the "Standing Nude" of 1918. This is a masterwork in the old sense, a picture in which Miró demonstrates his assimilation of lessons drawn from Cubism (the fan-shaped, modelled planes of the Nude's midsection) and from Matisse ("he taught us", says Miró, "that autonomous colour, with or without modelling, could carry structure through contrasts and subtle juxtapositions"). But even as Miró synthesizes these two sources, he produces a work that bears the unmistakable stamp of his own genius and contains, in germinal form, much that will flower years later. One has only to walk from this picture through the rooms of work from the 1930s and '40s to realize that the particular blue, green and red used here were to become leit-motifs of his palette. The plumes and beaks of the birds in the ornamental background drapery will reappear frequently in more abstract and fantastic guise, as will the curved black lines of the plant-stems on the right. There is, moreover, in the undulating decor of the rug on which the Nude stands, an incipient expression of those biomorphic, organic forms which, free of modelling and liberated in silhouette, become the basis of Miró's later art. In the swirling centrifugal rhythm of its ornamental surface, the "Standing Nude" anticipates not so much the more axial, architectural structures of the succeeding paintings as the compositional conformations of Miró's later work. Its breadth of design, sumptuousness of pigment and boldness of application are not often found in the pictures of the next three years in which the discipline of Cubism led to a certain closeness of execution. The capital work of the early period is without doubt "The Table" (1920), in which the genius of the Catalan decorator merges perfectly with that of the Cubist architect. The undulating brown forms of the table legs are set against fan-shaped Cubist planes modelled, through yellow to dark green, by a kind of brushwork that more resembles Juan Gris' pictures of 1912 than the more broken, variegated surfaces of the Analytic Cubist pictures of Braque and Picasso. The latter tend to dissolve rather than to affirm the broad expanse of the plane, and therefore militate against the decorative character sustained by Gris and later adapted, from him I believe, by Miró. The top of the table is tilted into the picture-plane (as in the other still-lives of this period) in order to minimize space and to present the still life objects in a sequence one above, rather than one behind, the other. The richly coloured rabbit, cock, fish and other still-life objects are treated in an ornamental and



Self-Portrait. 1937-38. Pencil, crayon and oil on canvas.
Private collection, New Canaan, Connecticut.



The Table (Still Life with Rabbit). 1920. 51 1/4 x 43 1/4 inches.
Collection Gustav M. Zumsteg, Zürich.



The Harlequin's Carnival. 1924-25.
25 1/4 x 35 1/4 inches.
Collection Albright
Art Gallery,
Buffalo, New York.

schematic manner, and are set against the curious serrated pattern of the table-top, a pattern derived from the landscape hills of "The Olive Grove" of the previous year.

Ernest Hemingway's "Farm" of 1921-22 has long been spoken of as the masterpiece of Miró's early period, but I must admit that I found it quite disappointing. This can be explained in part by the atrocious condition of the painting (much of the surface is badly cracked), but it is due as much to the cluttered, finicky, anecdotal character of the composition and the almost microscopically tight facture. I had known the picture only through black and white photographs: confrontation with the work itself made me feel that I had not missed much. The pale colour does not, as later, create shapes, but rather tints them. A good part of the surface is ornamented with a proliferation of small forms based on farmyard motifs. These, however, meld neither into the earlier Cubist architectural systems, nor into the flowing rhythmic patterns established shortly afterwards and characteristic of his mature work. In its crowding of the surface "The Farm" anticipates such pictures as "The Tilled Field" (1923-24) but both the emptiness of the blue sky-area and the persistence of linear perspective prohibit the flat decorative continuity that makes the latter picture so strong. "The Farm" is not the highpoint of the early period, but the prophecy of what is to come next.

The "Tilled Field" (1923-24) represents Miró's first important "break-through" to a pictorial language which was not only new, but wholly situated within his own painterly identity. Here perspective space, and its concomitant modelling, have been virtually eliminated. The flat surface of the picture is bisected by a straight "horizon line" (of a kind that Miró evidently learned from his teacher Urgell) and then further subdivided by a few diagonals. Locking this geometrical structure together are some large forms, like the tree trunk on the right, which pass through the different fields, and set against it is a profusion of small ornamental shapes. These can still be read as an iconography of a farm, though the forms are more stylized and fantastic than in the Hemingway picture, and are distributed over the surface with much greater freedom. Such freedom depended upon delivering the icono-



Seated Nude. 1919. 44 1/4 x 40 1/4 inches. Collection Mr. and Mrs. Pierre Matisse, New York.

graphy from the obligations of rational coherence, a step made possible for Miró as a result of his acceptance in 1923 of the doctrines of the Surrealists. Thus, a tree trunk sprouts a giant ear and provides not only an unusual plastic motif but a stroke of whimsy that is characteristically Miróesque. No such humor is to be found in the earlier work. The wilful irrationalism of Surrealism helped Miró free himself from the last vestiges of the plastic conventions of representational painting at the same time that it made possible his affirmation as a painter of wit and fantasy.

Also painted during the years 1923-24, "Catalan Landscape" is less literal and much airier in its forms than the "Tilled Field". The geometric underpinning of the latter is definitively cast aside and even the bisecting horizon line becomes undulating. Here Miró commands a highly personal vocabulary of forms. The composition is based on a tenuous suspension (anticipating Calder) of circles, cones, flame-patterns, dotted lines, ornamental script and biomorphic shapes. In "Harlequin's Carnival", completed the following year, these elements are galvanized into circulating movements that coalesce in rhythmic chains of an "all-over" kind. The ornamental profusion and the lyricism of this most exquisite of Miró's early paintings are affirmations of his love for Art Nouveau, while the biomorphic character of the shapes clearly reflect a debt to Jean Arp whose work Miró had come to know through the Surrealists. Arp had been using organic shapes since his earliest "automatic drawings" of 1916 and had exploited their ambiguity for purposes of poetry and wit. But in Arp the forms are few, large, and have a cool, almost ascetic quality. The profusion of brightly coloured shapes in "Harlequin's Carnival" is Spanish in feeling and quite opposed to Arp's fundamentally classic spirit.

If the character and iconography of the paintings from 1923 to 1925 depends, as Miró himself has affirmed, on dreams and hallucinations, the dominant paintings of 1925-27 exploit another phase of Surrealism, that of automatism. "Candle" (1925) and "Amour" (1926) are characteristic of these loosely brushed, spontaneous, and highly abstract works which prompted Breton to observe that it was "by such pure psychic automatism that Miró might pass for the most Surrealist of us all". These pictures, the majority of them painted on a brown ground, contain large, irregular patches of pure colour linked by meandering lines. Miró did not set out here, as earlier, to describe an iconographic situation, but simply began painting, letting his brush carry him where it would and exercising only a minimum of conscious control. The pictures have a plastic directness and a freedom from formula which, I believe, places them amongst the very best of Miró's works. They are of much greater interest and have much greater actuality for the painter today than most other phases of his development. It is true that, as a group, these paintings contain an abnormally high ratio (for Miró) of near misses and outright failures, but the best of them (like the picture in the Bareiss collection exhibited under Museum auspices last year but not included in the present show) have a freshness and an air of discovery made possible only by the greater risk involved. Another aspect of automatism, the spontaneous manipulation of collage materials, is beautifully illustrated by the "Spanish Dancer", whose head is a piece of sand-paper splashed with white pigment and whose body contours are string (an idea borrowed from Arp), to which nails, scraps of paper and a draughtsman's triangle have been added.

But even as Miró was proceeding in this uninhibited manner he returned, late in 1926 and during the following year, to tighter painting and more schematic compositions with a brilliant series of "fantastic landscapes". Only one of these, the familiar "Dog Barking at the Moon" (1926) was included in the Museum's exhibition. Another, called "Animated Landscape", larger and far bolder in conception, has been on exhibit at the New Gallery.

In 1928 Miró traveled to Holland, and the by-product of that journey was a series of small closely painted works like "Dutch Interior" which seem influenced by 17th century Dutch genre painting. These pictures are miniaturist in spirit and are composed with the intricacy—and sometimes the contrivance—of a jig-saw puzzle. Yet so compelling is the invention of shapes and so handsome the colour schemes that they manage to hold their own with the best in Miró's oeuvre. Perhaps, Miró felt these pictures to be somewhat fussy, but whatever the reason, the series of variations on Old Master portraits painted the following year employ larger forms and brushier textures. The "Portrait of Mrs. Mills in 1750"—based, as James Thrall Soby has discovered, on a painting by George Engleheart, a student of Reynolds—might be considered a synthesis of



Amour. 1926. 57 1/2 x 45 inches. Collection Siegfried Rosengart, Lucerne.



The Fratellini. 1927. 51 1/4 x 38 inches. Collection Mr. and Mrs. Harry L. Winston, Birmingham, Michigan.



(Left) Painting. June 13, 1933. 68 1/2 x 77 1/4 inches. Collection Museum of Modern Art, New York. Gift of the Advisory Committee.



(Below) L'hirondelle d'amour. 1934. 78 1/2 x 97 1/2 inches. Collection Governor and Mrs. Nelson A. Rockefeller, New York.

the biomorphic formal elements of the Dutch Period pictures with the more painterly, spontaneous style of the years immediately preceding.

The decade of the twenties was the epoch of Miró's most intense development. Every year saw the creation of new compositional types. The decade of the thirties contains fewer discoveries and consists rather in an extension, directed towards a more monumental art, of previously established values. There are lacunae at the beginning and in the middle of the decade, periods of six months to a year or so when Miró's painterly imagination seemed temporarily in check. Yet, throughout the thirties advances were being made, mostly in the direction of a more saturated and more luminous colour. The colour of the Dutch Interior series of 1928 was already bright and pure (i.e. free of modelling), but these pictures do not vibrate like those of the thirties: they lack the pure sensory impact of the latter.

No important innovations were made between the Portrait series of 1929 and the large, more architectural and abstract paintings of 1933. The very title of "Painting" (1933) suggests Miró's renunciation of the anecdotal and sometimes narrative iconography of the twenties in favor of abstraction. Not that these pictures are free of references to natural forms: highly schematized animals can be discerned suspended against luminous colour grounds. This sort of image is indebted to Klee, whose work Miró got to know around 1925. But if Klee's spirit pervades the general structure of "Painting", the biomorphic figures themselves are indebted to Arp, even more (in their larger, unbroken, more ascetic silhouettes) than those used by Miró in the twenties.

"Painting", and the pictures allied to it, have been thought by some to be Miró's finest works, an evaluation with which I have little sympathy. In these pictures Miró fails to put his best foot forward; he is stronger when he speaks in terms of decoration and fantasy than in terms of architecture. The shapes of "Painting" are less inventive, have less of Miró's unique personality than elsewhere, and they are set against a division of the background into soft-edged rectangles of colour in a somewhat arbitrary way. Perhaps my dissatisfaction stems from the presence of two quite distinct systems in the work—the flat biomorphic figures and the geometrically divided ground (a rather old-fashioned compositional device)—which never quite get together. The luminous ground, which suggests illusionistic atmospheric space akin to that of Ernst and Klee and adumbrating certain effects of Matta (in 1944), tends to destroy the flat decorative unity of the surface sustained elsewhere by Miró. Whereas in a picture built within a single system (the "Portrait of Mrs. Mills in 1750", for example) the shapes of the ground are endowed with as much "profile" and surface "entity" as the forms of the figure, the background of "Painting" remains behind the picture plane, and is neither shaped by, nor does it interact with, the biomorphic shapes of the animals.

Many of the problems inherent in these big abstract pictures were resolved the following year in a series of large paintings intended to function also as tapestry cartoons (how well they served this purpose was demonstrated in the Janis exhibition of modern tapestries last year). These pictures, only one of which, "L'Hirondelle d'Amour", was included in the Museum exhibition, show Miró at his greatest mastery of the big, flat picture. The illusionism of the previous year is dismissed by eliminating the luminous ground and the overlapping figures. The more imaginative design is now locked entirely to the picture plane. If not "automatic" in the sense of the 1925-27 paintings, "L'Hirondelle" recaptures the spontaneity of that era within a context of greater painterly decision. I do not believe that Miró was ever again able to handle the big picture so successfully. The best works of the ensuing years are, with a few exceptions, small. I find many of the larger pictures of the forties rather thin, and the architectural essays—like the mural for the Terrace Plaza Hotel in Cincinnati—however handsome as design, teeter near the edge of pure decor.

The years 1935-37 saw mostly smaller works, in particular a series of landscapes peopled with biomorphic figures. These relate in some ways to the "bone structure" figures executed by Picasso in the late twenties and early thirties. But if they lack the monumental presence of the Picassos, Miró's images seem to me more satisfying as painting. Picasso's bone figures are conventionally modelled and are placed within a three dimensional spatial situation. They would be more successful as sculpture. Miró transforms Picasso's chiaroscuro modelling into a decorative play of flat contrasting colours.

Two rather unique works also date from the same epoch. They are the "Self-Portrait" and the "Still Life with Old Shoe". Both are separated from the main body of Miró's mature work by their unexpected and disconcerting realism. It is, however, a hallucinatory realism which rapidly dissolves into entirely Miróesque shapes wholly independent of the physiognomic of the objects represented. This is not a revival of the Cubist inspired realism of the early work, but a momentary attempt to reaffirm and intensify the forms of external experience with the plastic language of internal fantasy. The "Self-Portrait", more a tinted drawing than a painting, has intense qualities of psychological insight somewhat unexpected in Miró, and is a brilliant exercise in the powers of draughtsmanship. Like the "Still Life with Old Shoe", it draws close to the work of André Masson, Miró's longtime friend and neighbor on the Rue Blomet.

Portraiture, if of a less literal kind than that of the "Self-Portrait", must have been very much on Miró's mind in the years just before the outbreak of World War II, and the best paintings of 1938-39 are in this vein. I would cite in particular "Portrait I" (1938) in which the loose but highly assured brushwork and the bold design recall the best work of 1934. Somewhat tighter in conception, but marked by an unusual and aggressive physiognomic element, is the small



Persons attracted by the Form of the Mountain. 1936. Tempera on masonite. 12 1/4 x 19 1/2 inches. Collection Baltimore Museum of Art (Saidie A. May Collection).

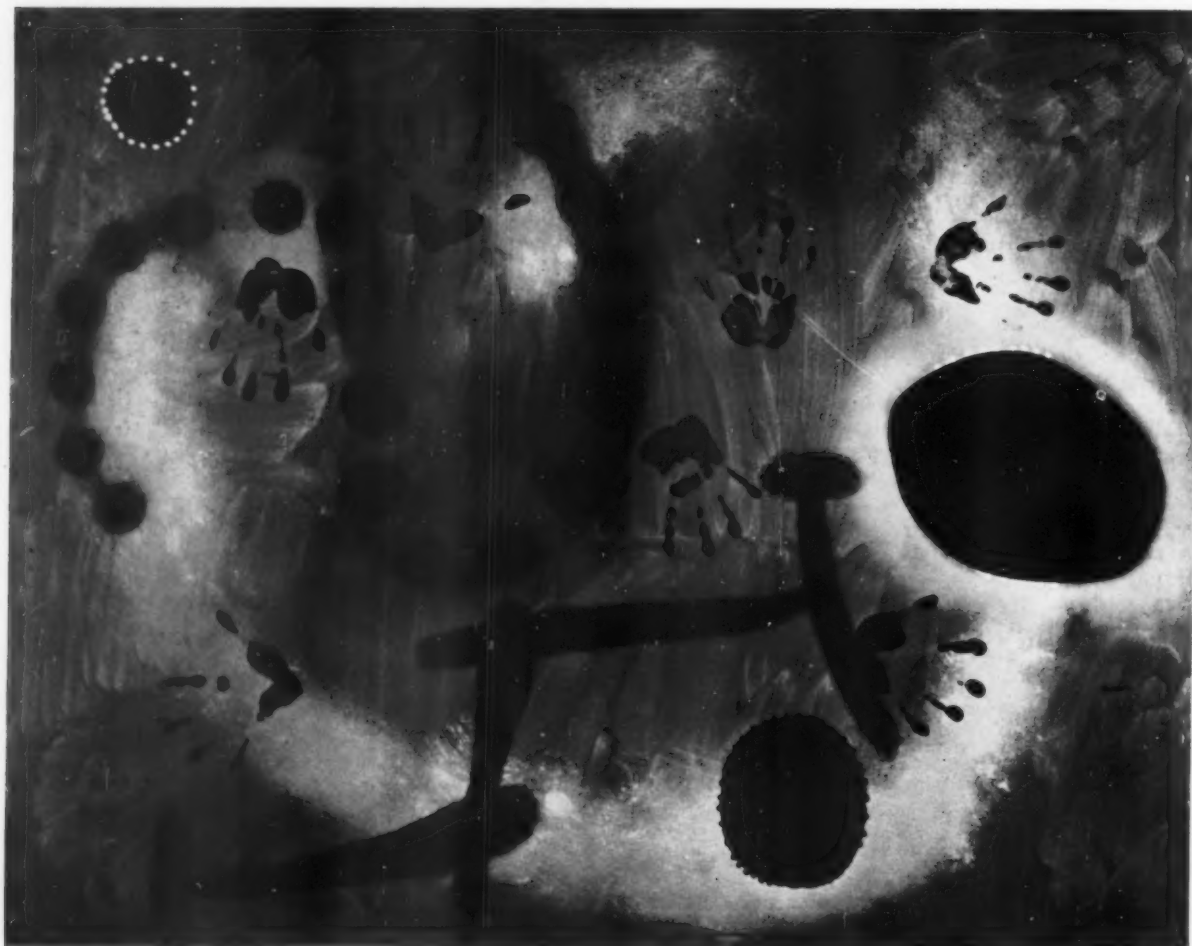


Portrait I. May 1938. 63 1/4 x 51 1/4 inches. Collection Baltimore Museum of Art (Saidie A. May Collection).



Painting. 1950. Oil, rope and plaster on canvas. 38 x 27 1/4 inches.
Collection Galerie Maeght, Paris.

Hope Returns to Us through the Flight of Constellations. 1954. 44 7/8 x 57 1/2 inches.
Collection Galerie Maeght, Paris.



"Head of a Woman". This predicts aspects of the magnificent "Seated Woman" (completed in 1939) in Peggy Guggenheim's collection, surely Miró's most important work on the eve of the war, but unfortunately not available for the Museum's exhibition.

After the fall of France Miró returned to Spain where, during the next two years, he completed a group of twenty-two small gouaches begun at Varengeville-sur-Mer. These "Constellations" represent, I believe, the last really important invention of Miró. Against a modulating ground of diluted tones he placed a labyrinth of tiny, flat shapes linked by tenuous webs of lines. The compactness and complexity of these diaphanous compositions is remarkable. We can readily believe Miró's assertion that the most quickly executed of them occupied him for more than a month. "I would set out with no preconceived idea", he recalls. "A few forms suggested here would call for other forms elsewhere to balance them. These in turn demanded others... I would take it (each gouache) up day after day to paint in other tiny spots, stars, washes, infinitesimal dots of colour in order to achieve a full and complex equilibrium."

The originality of the Constellations lies not in their forms; these are few in number and not very inventive. Beyond circles, stars, triangles and other simple geometrics we find few of the meandering, biomorphic shapes which give character to Miró's most interesting earlier work. But in the best of the Constellations, "The Poetess", for example, the evenness in the spotting of colours and shapes, and the close proximity of the profuse small forms tend simultaneously to destroy traditional compositional focus and to deny background, thus anticipating the "all-over" styles of painting that developed in New York between 1947 and 1951 amongst artists whose debt to Miró was openly avowed.

Remarkable in these works are the piquant variations in density within the "all-over" dispersal of the forms, producing an animated flicker punctuated here and there by brief flashes of bright pure colour. As an optical experience the Constellations are entirely unprecedented, having no forerunners even in Miró's own work,

except perhaps the "Harlequin's Carnival", where the more diluted colouring and less dense distribution minimize the effect.

The Constellations have been specially heralded by a beautiful deluxe edition of facsimiles published by the Pierre Matisse Gallery, where the book and a few of the originals not on exhibit at the Museum have been shown during the past month. André Breton has written a special "appreciation" for this volume and James Sweeney a critical note.

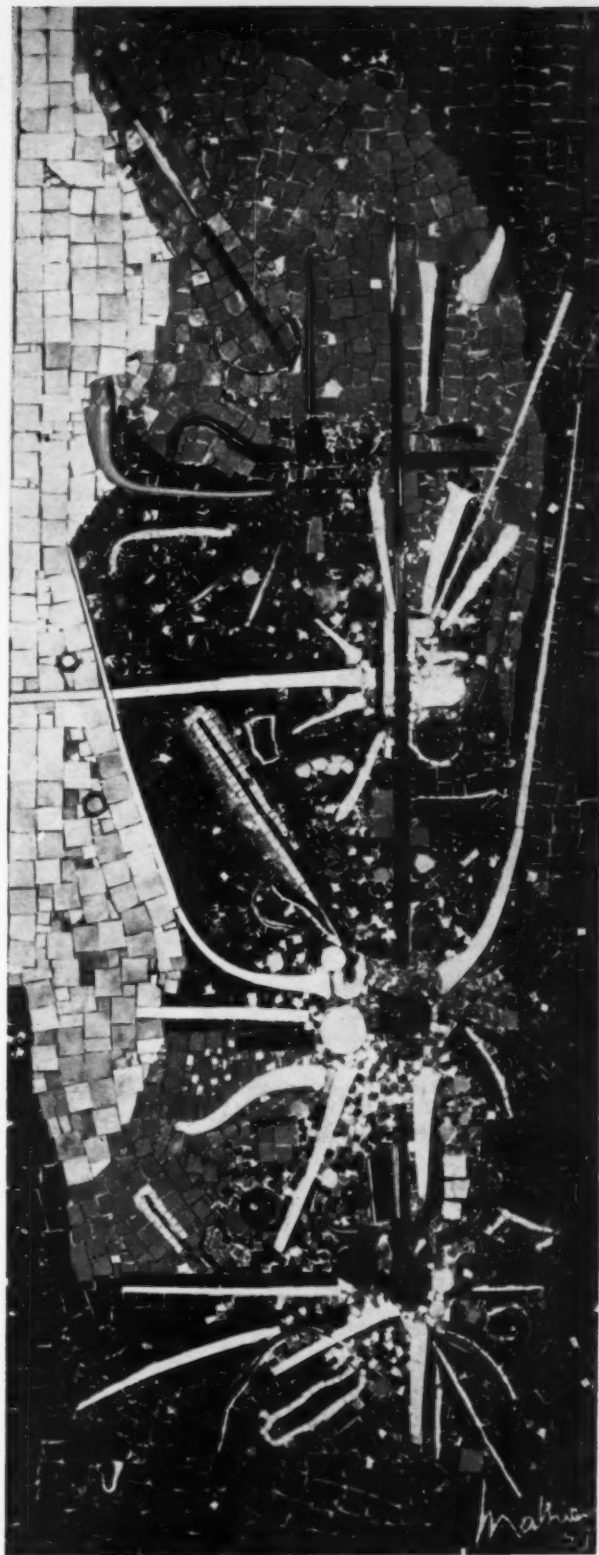
At the end of World War II Miró produced a series of largish pictures in which his familiar vocabulary of flat forms was distributed across a blue-gray ground. This is Miró's last good run of painting. Though these pictures introduce nothing new, they show the painter working with great economy and complete assurance. Yet, with the exception of "The Harbor", these pictures seem to me just a little thin, as if prophesying the dilution that has since obtained. The two rooms devoted to the Museum to the works executed since the end of the war are rather depressing. Most of the pictures are simply bad, and it was recognition of this which may have led Miró to abandon painting in 1954.* The range of forms has become increasingly limited and the 'facture' soft and indecisive. The little "bonhommes", crescents, and stars are now clichés which tend to cast their long shadow back over the earlier work. The purity of the child-like veers towards the boredom of the childish. There is an unintended pathos in the hand-prints with which Miró tried to animate the surface of "Hope Returns to Us through the Flight of Constellations" (1954). In Pollock, such prints follow naturally from the directness and athleticism of his process of painting; in Miró, they are distraught gestures of a man for whom the brush will no longer work.

By shifting to the ceramic sculpture which in recent years has occupied most of his time, Miró was able to somewhat revitalize himself, but on a lower voltage level. There are no new pictorial ideas in the often interesting work executed in collaboration with the potter Artigas, but the change in medium has given the old forms a fresh look. The "Large Standing Figure" (1956) could have come right out of one of the landscapes with figures of 1935-37, yet the work has a presence only possible in sculpture, and a new range of colour is suggested by the ceramic glazes.

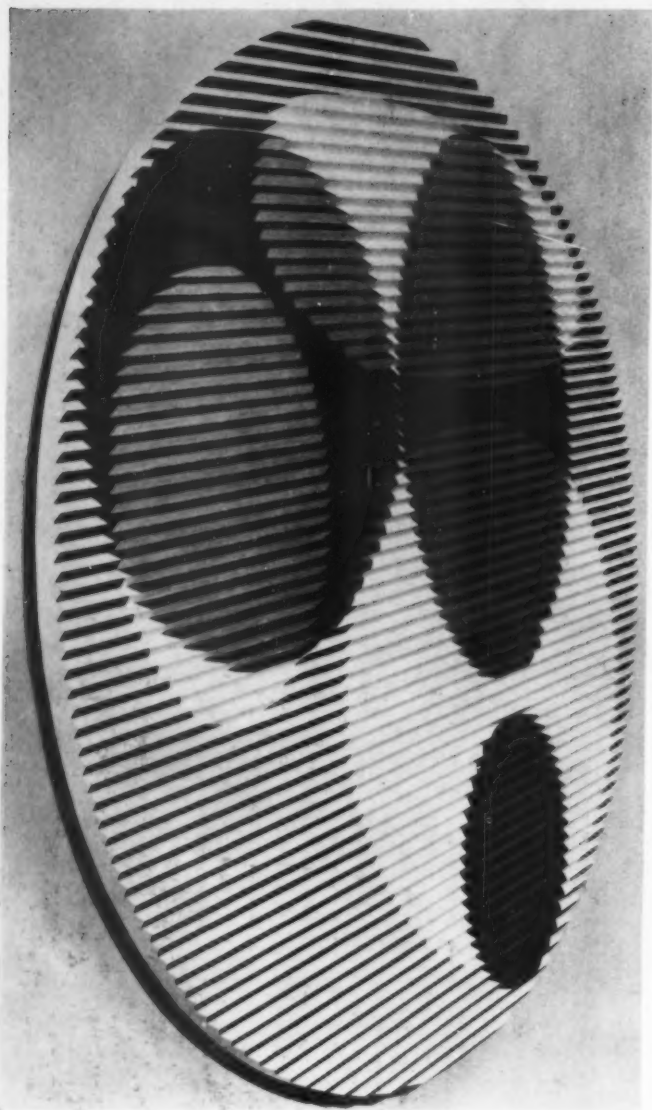
The spectacle of Miró's decline can only be properly understood in the context of the larger historical drama in which he had earlier participated so forcefully. As the most important painter to reach maturity in the entreguerre, Miró was a member of the Surrealist generation. His adventure, plastic and literary, along with those of Arp, Ernst, Masson, Tanguy and Dalí, has been over for a decade. Like them, Miró ceased by 1948 to be in the van of modern painting. A new kind of art, deeply indebted to Surrealism but very different in character, had been announced in the United States and was being practised with local variations throughout the world. In 1947 Miró participated in the last International Surrealist exhibition, organized in Paris by Breton and Duchamp. If that year witnessed Surrealism's swansong, it also saw the major "breakthrough" of the new American painting. Since then, the work of most of the Surrealists has tended to become relatively effete, Miró most of all, in view of the high standard he had set and the great risks he had taken. Only Arp has continued to use the old language to any high purpose since the war, but his work and his position in the community of artists is increasingly hermetic. Giacometti alone succeeded in making the jump into post-war art and to do this he had to abandon the entire premiss of his sculpture as he had practised it in the twenties and thirties.

At sixty-six years of age Miró has passed into history; he is an older painter than he is a man. History favored Bonnard and Matisse, for while they worked to enrich their formal art in self-imposed isolation during the Surrealist years, the shift of taste in favor of "pure painting" that accompanied the rise of post-war non-figurative art recreated these masters as leaders of the avant-garde in the closing years of their lives. Miró has not sustained equal painterly integrity, and there is in sight no favorable shift in the direction of modern painting on which he might be able to fall back. But he can console himself by reflecting on a career of at least thirty years of great painting which not only established him as the outstanding master of the generations after Picasso and Matisse, but as the painter who, as much as anyone else, molded the sensibility of younger Americans like Gorky, De Kooning, Motherwell, Gottlieb and Pollock. These artists, in turn, went on to discover a New Canaan of painting into which Miró, like Moses, could only look from afar.

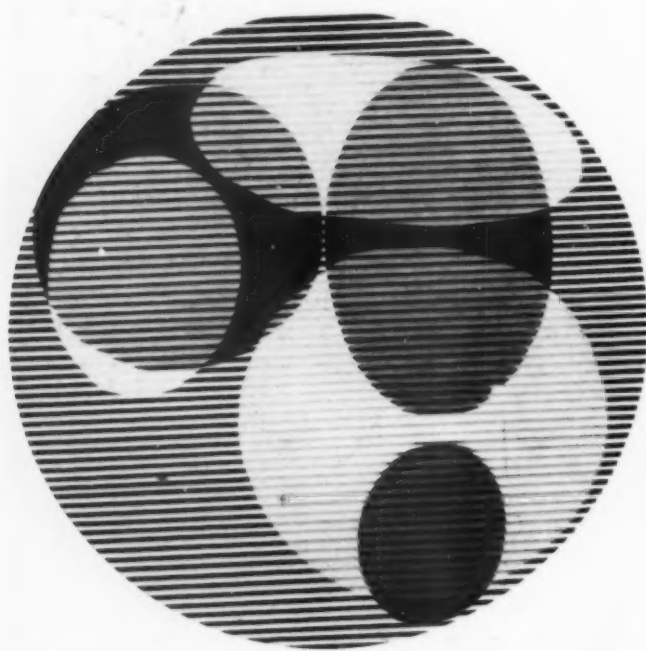
[* We have it on the authority of M. Jacques Dupin of the Galerie Maeght, Paris, that Miró recently bought a large number of canvases and is hard at work, painting.—Editor.]



Above, a mosaic by GEORGES MATHIEU which will be presented together with those of 19 other contemporary artists in the National Museum of Ravenna from June 7th. The other participants in this exhibition of modern mosaic are: Afro, Birolli, Cagli, Campigli, Capogrossi, Cassinari, Chagall, Corpora, Deluigi, Gentilini, Guttuso, Moreni, Mirko, Paulucci, Reggiani, Saetti, Sandquist, Santomaso and Vedova. We have chosen Mathieu's mosaic for reproduction because it was assembled by the artist himself (and not by technicians working from cartoons), because it is a completely spontaneous work made without preliminary sketches (something unprecedented in the history of mosaic), and because, in creating it, the artist knocked all previous standards of performance in this medium into a cocked hat, combining 7452 elements in six and one half hours. Comparable works ordinarily demand two months. Obviously, the significance of Mathieu's accomplishment has little to do with his panther-like speed (however astounding that may be), but is rather the natural result of his philosophy of creative action. The artist as Samurai—that is the idea. Warrior (or athlete) on the one hand, in perfect condition and ready for immediate action: Zen monk on the other hand, whose actions spring spontaneously (but not mindlessly) from meditation, and from an accumulation of psychic energy. Wait, watch, be (in action)—that is the secret of such art. But to understand Mathieu's way, one must also remember Baudelaire (the artist as dandy), and mediaeval Provence (the artist as jester and vagante). To our way of thinking, the most significant artist of today.—Jacob Simonson.



Metamorphosis. 1958. 120 cm. diameter. (Painting which with the slightest touch may be brought into movement and then fixed in a static position.) Position D.



Metamorphosis. 1958. 120 cm. diameter. Position A.

Eugene Kolb

AGAM

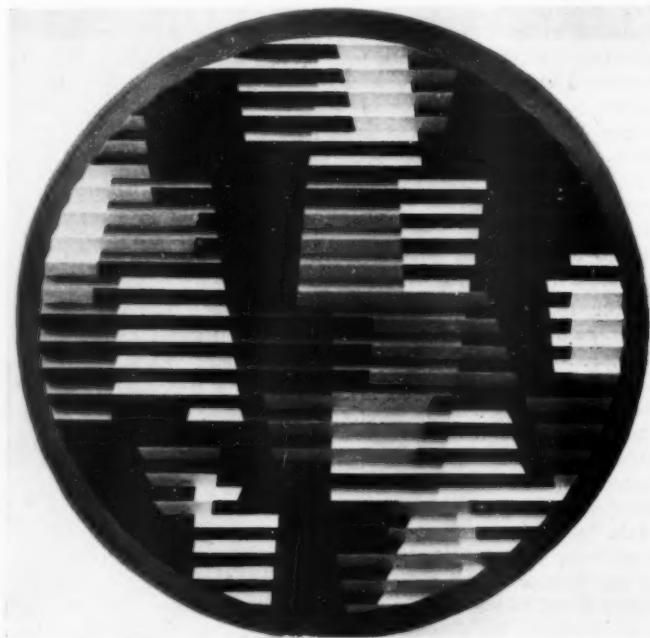
Agam has been well known abroad for a long time. We are now introducing him to his own country with his first exhibition here. He is 30 years old, was born in Rishon-le-Zion, studied at the "Bezalel"-School in Jerusalem, and has worked in Paris since 1951. His first exhibition there was held at the Craven Gallery, 1953, and attracted and surprised the critics. Since then he, with iron perseverance, systematically developed his personal domain: transformable paintings and paintings in movement. They have made him widely known.

The history of the arts is a never ending chain of discoverers and discoveries. Artists of all periods have broadened with their finds the cosmic picture of humanity. The more daring their attempt to break the boundaries of the plastic possibilities of their time, the greater the power of their advance into the unknown—the more they widen the scope of our sight, feeling and discernment, and the better are we able to see the world from unknown aspects.

Also Agam is such a discoverer. He occupies a special place among the artists of our epoch. He forces us to check thoroughly our conventional conception of art.

His research is directed towards the creation of paintings which show movement—that basic motive in art—neither realistically nor in abstract symbols: the paintings themselves are capable of creating movement, optically or in reality. Agam's moving paintings are composed of two or more motives. Though static in themselves, they change with every movement of the spectator, offering him a succession of various optical experiences. Other paintings move in actuality: with a slight touch they start to rotate. There are altogether three picture-variations: the painting is static and the spectator moves; the painting rotates and we keep quiet; the painting and the spectator move. In each case more and more combinations of colours, forms and rhythmical movements reveal themselves to the eye. We enjoy a succession of surprising pictures which, though seemingly spontaneous, exclude any fortuitousness. It is Agam's main distinction to have introduced a new dimension in painting: time. Time serves him as an additional means of artistic expression.

Another chapter in Agam's work is his transformable painting. A picture, in the classical as well as in the modern sense of the word, has to be built on a certain stability of relations in its form-elements. It is necessarily fixed to the wall, and if not hung in an



Liberation. 1958. The painting may be rotated, the spectator may view it from any angle—the effect is «contrapuntal», with forms and colours appearing, disappearing, and re-appearing.

On the right page: Metamorphosis. Position B.

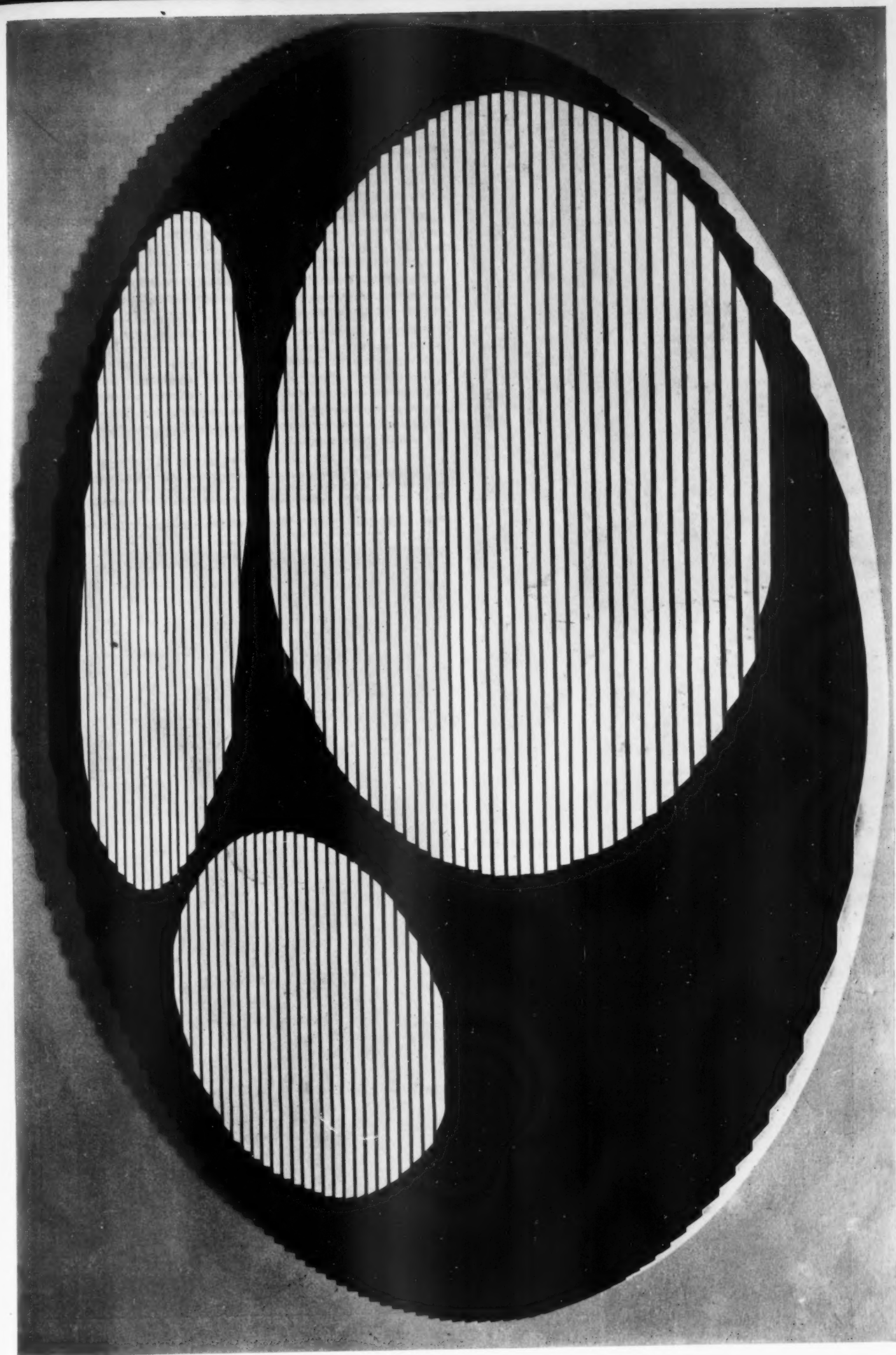
w
e.
ne
1.
d
r-
s-
le

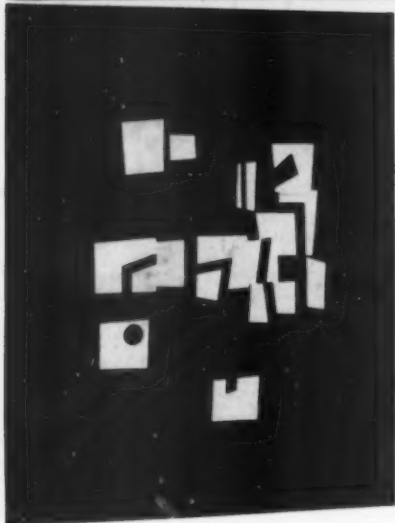
ng
ur

ch
or
at-
re
es,
a
ve
re
ne
ne
re
al
es
ss.
on
rt-

A
rd,
m-
an

rom
dis-





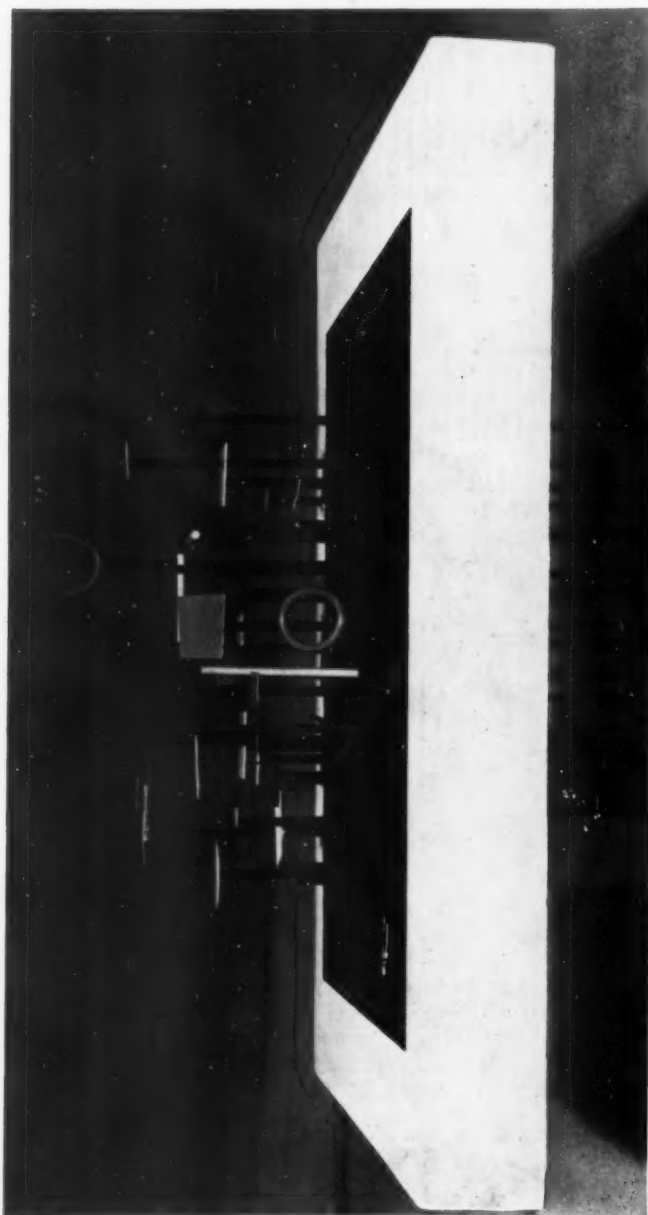
exact horizontal-vertical position, the balance is lost; it impresses us as "not right", just as a voice in music, which is not true. In contradiction to this, Agam offers us paintings the special charm of which lies in the changeableness of their elements and in their independence of the horizontal-vertical angle. Every new position rewards us with a new picture-experience. Each of these paintings contains potentially an almost endless number of different pictures; all their hidden possibilities may be revealed by modifications which the spectator himself initiates.

Agam's paintings are not painted in the traditional way—on canvas; they are painted on wood and metal. Yet those are far from being technical products—they are free inventions of a poetical phantasy. They do not want to offer the spectator only the experience of abstract beauty, but above all a feeling of boundless freedom and active cooperation. A painting of Agam's may be compared to a voyage into the unknown.

Superficially looked at, Agam's paintings impress us as highly intellectual games, executed with admirable care and precision. In reality they are not games at all, but serious attempts at creating a new plastic language, freed of every traditional fixation. There is something mystical in Agam's work. Behind the outer facade of his movable forms is hidden the yearning for the infinite, the longing for the experience of secret relations, for freedom within the eternal metamorphosis.

Left, from top to bottom. Interrupted Continuation. 1958. Transformable painting. Soldered iron on pierced wood. Collection Samuel Dubiner, Israel. (Place and direction of plane-forms and broken lines may be modified at will.)

Below, Space Relief. 1958. 54 x 45 cm. Soldered iron, coloured, on pierced wood. Forms may be lowered, raised, and otherwise shifted within the picture area.



The Guggenheim Museum, New York

Recent exhibitions at the Solomon R. Guggenheim Museum have included a selection of "Twenty Contemporary Painters from the Philippe Dotremont Collection, Brussels", and "Some Recent Gifts".

In his foreword to the catalogue for the Dotremont exhibition, Director James Johnson Sweeney lauds the Belgian collector's venturesome taste for the work of lesser-known contemporary artists, coupled with an eye for quality which guides him through the maze of contemporary styles. The Dotremont Collection, one of the most celebrated in Europe, includes paintings by the old masters of modern art such as Picasso, Léger, Chagall and Miró, Matisse, Bonnard, Dufy, Klee and Kandinsky, as well as sculptures by Arp, Pevsner, Gonzalez and Calder. Dotremont is also interested in the new Americans and possesses works by Tobey, Sam Francis, Pollock, Gottlieb and others.

The present selection of twenty paintings includes works by Sou-lages, Mathieu, Burri, Herbin, Poliakoff, Appel, Hartung, among others, as well as those reproduced on this page.

From the small exhibition of "Some Recent Gifts", we reproduce Max Ernst's sculpture "Anxious Friend" which, together with a 1956 painting by Victor Brauner entitled "Spread of Thought", was presented to the Museum by Mr. and Mrs. Jean de Menil of Houston and New York.



MAX ERNST: Anxious Friend. 1944. Bronze. 26 1/4 inches. Gift of Mr. and Mrs. Jean de Menil, Houston and New York.



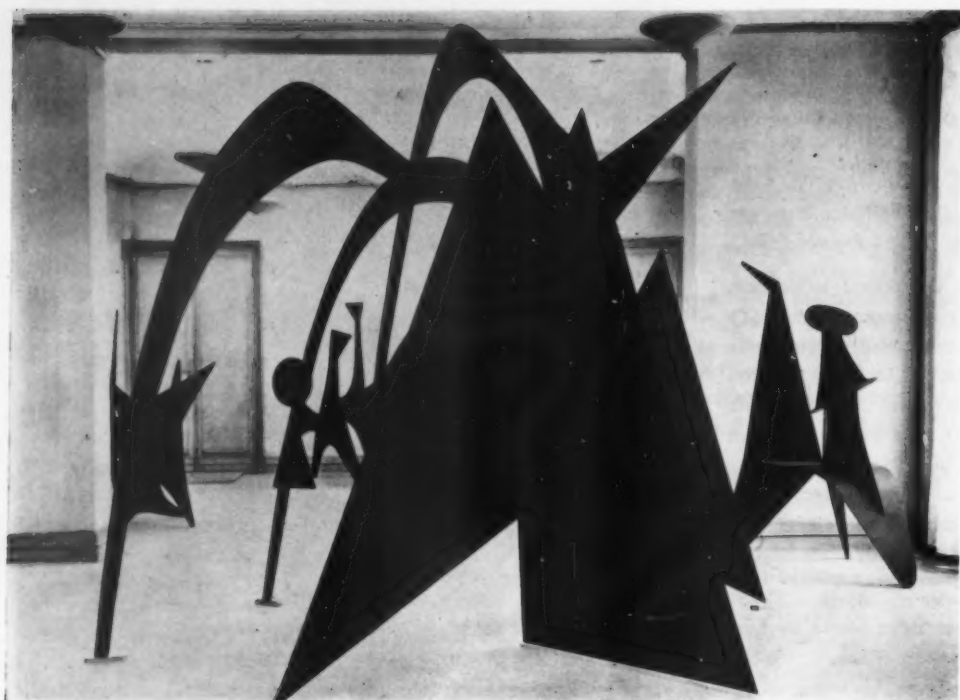
CAPOGROSSI: Surface No. 137. 1955. Oil on canvas. 76 1/4 x 63 1/4 inches.



JEAN FAUTRIER: Can't give you anything else but love. 1957. Oil on paper mounted on burlap. 38 1/4 x 51 1/4 inches.



MIRO: Painting. 1953. Oil on canvas. 78 1/4 x 78 1/4 inches.



CALDER: Araignée (Spider). Stable, 1959.
Height 3.20 metres. Width 4.10 metres.

Pierre Restany

L'autre Calder

S'agissant de Calder, les habitudes de pensée, les jugements traditionnels, les controverses sur l'esthétique n'ont plus de sens. Nous entrons avec lui dans le monde du jeu et de la bienheureuse ambiguïté. Tout chez Calder participe de ce fondamental dualisme. L'apparence physique d'abord: ce colosse au pied léger, à la mine joufflue et qui paraît bien fait pour la taille directe du marbre ou du bois compose des ensembles minutieux aux formes palpitantes. L'œuvre de Calder est marquée de la même ambivalence qui se traduit par la poursuite simultanée de deux démarches parallèles, l'une axée sur le mouvement et l'autre sur son exact contraire, l'arrêt, le repos, «l'immobilité». Les stables s'opposent ainsi aux mobiles.

C'est en 1926 qu'Alexander Calder arrive à Paris, dans ce Paris de la première après-guerre où, pendant cinq à six ans, il tentera de résoudre le problème de l'animation en sculpture. C'est un parfait autodidacte, un placide aventurier, un être épris de liberté, prêt à tous les métiers pour n'être l'esclave d'aucun. Voici sans doute aussi l'un des éléments de la déconcertante originalité de Calder: aucune formation classique n'a freiné en lui les impulsions de l'instinct ou du sentiment. Car il possède au plus haut point cet instinct essentiel de la matière, du fer. Cet homme inclassable appartient totalement néanmoins à notre époque. Il en parle le langage qui est celui, industriel et mécanique du métal des tôles et des outils. Il en possède toutes les inflexions, en utilise toutes les nuances, en connaît parfaitement la syntaxe. Parmi les nombreux sculpteurs de l'âge du fer, il occupe également une place à part. Ce métal qu'il découpe pourtant dans sa masse perd son poids, sa présence pondéreuse. Qu'il étende ses ramures foliacées dans l'espace ou qu'il prenne appui sur la terre ferme, ce métal est étrangement allégé, dématérialisé. Il échappe de toute façon à sa vocation pondéreuse. Et c'est en ce sens que nous pouvons dire avec Georges Salles que le stable est un mobile au repos. L'un et l'autre appartiennent à la même famille: le mobile est un stable en action.

C'est en 1932 que commence la grande aventure de Calder. Auparavant, dans ses premières années parisiennes, il avait réalisé d'étranges jouets mécaniques articulés, dont l'armature était composée d'un treillis de fil de fer sur lequel venaient s'ajouter des morceaux d'étoffe, de cuir ou de bois. Le «cirque» prenait ainsi corps. Bientôt les animaux et les personnages s'épurent, Calder renonce aux éléments hétéroclites et n'utilise plus que le seul fil de fer.

C'est une visite à l'atelier de Mondrian en 1932 qui détermine l'impulsion fondamentale de sa carrière. De ce désir de créer des «Mondrian qui bougent» naîtront les premières constellations d'objets que Marcel Duchamp qualifiera de «Mobiles»; la même année, c'était Jean Arp qui baptisait «Stables» les structures métalliques non destinées au mouvement. Ce double parrainage est significatif: il donne mieux que n'importe quel raisonnement historique les exactes coordonnées de Calder, qui se situe ainsi entre le prince de l'humour et le plasticien-poète. Cette mesure rend bien compte de la réelle étendue du personnage, de son ambiguïté, de ses apparentes contradictions. Il y a le Calder-Arp et il y a le Calder-Duchamp, derrière Calder il y a toujours l'autre Calder.

En 1933, Calder retourne en Amérique, achète une ferme à Roxbury et construit dans son atelier une œuvre qui devait lui apporter la célébrité mondiale. Il renonce définitivement dans sa recherche du mouvement à l'emploi du moteur et de l'énergie mécanique. Les objets sont mis en action par la moindre rupture de l'équilibre des structures qui les lient les uns aux autres, par leur poids, leur centre de gravité, leur position dans l'espace.

Cette période de l'œuvre de Calder est particulièrement féconde. Ses mobiles deviennent des architectures de formes, des «systèmes» destinés à se déployer dans l'espace au moindre souffle de vent, à la moindre intervention humaine, au moindre geste du hasard. L'élément de base, la plaque métallique soutenue et reliée aux autres par des tiges d'acier, revêt une forme fonctionnelle qui

allie la fantaisie et l'esthétique aux préoccupations essentielles de mobilité. Les équilibres d'ensemble (par rapport au fléau théorique d'une balance imaginaire) deviennent de plus en plus complexes: ainsi se constituent ces merveilles de précision et de calcul qui, à la fin de la deuxième guerre mondiale, devaient conquérir l'admiration de l'Europe et du monde, forcer l'étonnement, envahir le décor de notre vie courante. L'organicité d'un mobile de Calder réside avant tout dans le fait qu'il est le produit de l'imitation parfaite d'un phénomène naturel, le déploiement des feuilles d'un arbre dans l'espace. Entre le mobile et le monde végétal les analogies physiques sont frappantes: forme foliacée des éléments de base, répartition des structures portantes en séries de ramifications fragmentaires, équilibre d'inertie. Seuls échappent à l'analogie les rapports d'échanges bio-chimique qui déterminent le développement d'une plante vivante dans l'air ambiant. Mais, de même que la branche d'arbre est inséparable du tronc et des racines, composantes d'un tout unitaire et cohérent, les mobiles de Calder dépendent organiquement de leurs structures portantes. Faire pendre un fil invisible du plafond ne résout en rien le problème. Et c'est par ce contact nécessaire avec la terre ferme, le point d'appui, que nous retrouvons l'intrinsèque justification des stables. L'œuvre de Calder comprend d'ailleurs toute une série de compositions de synthèse, des stabilo-mobiles ou des «mobiles stables», faites (à l'image du monument du palais de l'U.N.E.S.C.O à Paris) d'une structure fixe, d'un tronc enraciné d'où se déploient les ramifications mobiles.

Pour se permettre d'avoir la tête dans les étoiles, il faut bien avoir les pieds sur terre. L'œuvre stable de Calder est loin d'avoir la renommée de ses mobiles. Elle correspond pourtant à un pôle organiquement nécessaire de sa démarche et ce contact d'une fantaisie intérieure avec la réalité contingente a suscité des problèmes plastiques originaux et contribué à créer une morphologie personnelle chez l'auteur.

Les stables tout au long de l'œuvre de Calder ont subi une évolution parallèle à celle des mobiles. Les recherches, l'invention formelle, les calculs d'équilibre dans le domaine du mouvement n'ont pas manqué d'influencer l'artiste dans sa vision des structures au repos. Calder malgré sa stature et son héritage n'est pas un ferronnier comme Gonzalez. Il ne façonne pas le métal; il le découpe, l'assemble, le sertit. Ses formes stables sont des découpes métalliques assemblés, sans densité spécifique et qui ne valent que par les rythmes qu'ils suscitent, l'ensemble formel dans lequel ils s'intègrent. Chaque stable constitue une architecture de plaques de fer, d'éléments plats de faible épaisseur relative s'intégrant les uns aux autres. Il n'y a aucune volonté d'esthétisme du matériau, aucun effet de matière. La tôle est brute, rivetée, peinte en noir anthracite. Elle est dématérialisée, elle oublie de faire remarquer qu'elle pèse des tonnes, elle ne sert qu'à figurer les lignes maîtresses d'un plan architectonique préconçu.

Mais, et c'est là le miracle, une fois de plus, ces lignes de l'esprit rejoignent les élans du cœur. Ces lignes s'humanisent. Leur froideur s'estompent, leur attitude s'éclaircit: nous comprenons le sens de leurs menaces. Ce sont des contes de fées exprimés en langage moderne de mécanicien, et nous y sommes directement sensibles,



Cactus. Stable, 1959. Height 1.55 metres. Width 1.95 metres.

en dépit peut-être de nous-mêmes. Cet architecte du fer en est aussi l'un des poètes, ses assemblages de tôles ont su nous émouvoir et retrouver ainsi l'éternel enfant qui sommeille en nous. La Veuve Noire exprime monumentalement la pompeuse majesté des processions à Séville. Nous nous sentons devenir mouches entre les pattes de l'Araignée, le Champignon aux airs vénéreux arrondit ses angles tandis que le Cactus étire d'imaginaires épines. La Galerie Maeght, où furent exposés les plus récents stables de 1959, a pris ainsi pour un temps l'extraordinaire allure d'une chambre d'usinage où s'élaboraient — issus d'on ne sait quel laminoir — les versets tranchants et hérissés d'une moderne poésie de l'acier. Dans cet immeuble XIX^e, dans cette grosse salle bourgeoise, tous ces êtres de liberté et de métal se contenaient à grand-peine: ils faisaient éclater les murs, ils aiguisaient leurs arêtes, ils se laissaient aller à leur entière hostilité. C'était la grande révolte des jouets, l'insurrection du métal, la revanche du stable, être libre et indomesticable qui — à l'encontre du mobile — refuse de se laisser caresser, apprivoiser, mettre en cage dans un espace traditionnel. C'était la liberté et l'air pur que réclamaient les sculptures de Calder chez Maeght.

Et par là le grand mécanicien fantaisiste nous a montré que le cirque ou les contes de fées pouvaient parfois finir très mal. Cet amuseur de génie se révèle ainsi, à l'échelle de la monumentalité historique, capable d'exprimer sans faux-semblants la plus profonde de nos angoisses d'être. Voilà le Calder méconnu que Paris vient de découvrir.

1. Salone «i 4 Soli»

Fifty painters from Italy, France, Belgium and Switzerland will be represented in the First Annual International Salon of Painting sponsored by the magazine "I 4 Soli". The Salon will be held in Turin from June 15 till July 15 at the Galleria Il Grifo. Participation is by invitation, and the commissioners for the four nations are: Nello Ponente (for Italy), René Déroutille (for France), Robert Rousseau (for Belgium), and J. Fitzsimmons (for Switzerland).

2. Premio Lissone

Japan and Spain have been invited to participate in the "Premio Lissone" this year, together with France, Italy and Germany, and one may hope that in the future artists of other nations as well will be able to take part in this international salon of steadily growing importance. Approximately 100 artists will be represented this year, ranging from the most famous to the middle generation and to many whose names are still little known. As in the past an International Grand Prize of one million Lire will be awarded and seven prizes (intended for younger artists) amounting to 100,000 Lire each. It may also be expected that as in other years the City and Museum of Modern Art of Lissone will purchase many of the works exhibited.

Members of the International Advisory Commission of the Premio Lissone are: Lawrence Alloway, Julien Alvard, Umbro Apollonio, Francesco Arcangeli, Giulio C. Argan, J. R. Arnaud, Guido Ballo, Carlo Barbieri, Louis Bovey, Marcel Brion, Palma Bucarelli, Maurizio Calvesi, Vicente Aguilera Cerni, Fernando Chueca, Juan Cirlot, Manuel Condé, Pierre Courthion, Enrico Crispolti, Gillo Dorfles, Bernard Dorival, René Drouin, James Fitzsimmons, Heinz Fuchs, Richard Gainsborough, R. V. Gindertael, Luis Gonzalez Robles, Will Grohmann, Werner Haftmann, René Huyghe, H. L. C. Jaffé, Pierre Janlet, Giorgio Kaiserlian, Carl Linfert, Jacques Lassaigue, Curt Leonhard, Georges Limbour, Giuseppe Marchiori, Kurt Martin, Porter McCray, Terence Mullaly, Eric Newton, Nello Ponente, Michel Ragon, Herbert Read, John Reed, Pierre Restany, John Rothenstein, Pierre Rouve, Arnold Rüdinger, Franco Russoli, W. Sandberg, Werner Schmalenbach, Curt Schweicher, Albert Schulze-Vellinghausen, S. Seguí, Georg Schmidt, Rodolphe Stadler, Shuzo Takiguchi, Michel Tapié, Marco Valsecchi, André Verdet, Herta Wescher, J. P. Wilhelm.

The Organizing Committee consists of: Umbro Apollonio, Will Grohmann, Jacques Lassaigue, Giuseppe Marchiori and Pierre Restany. The General Secretary is Guido Le Noci. The names of the nine-man jury for this year have not yet been announced.



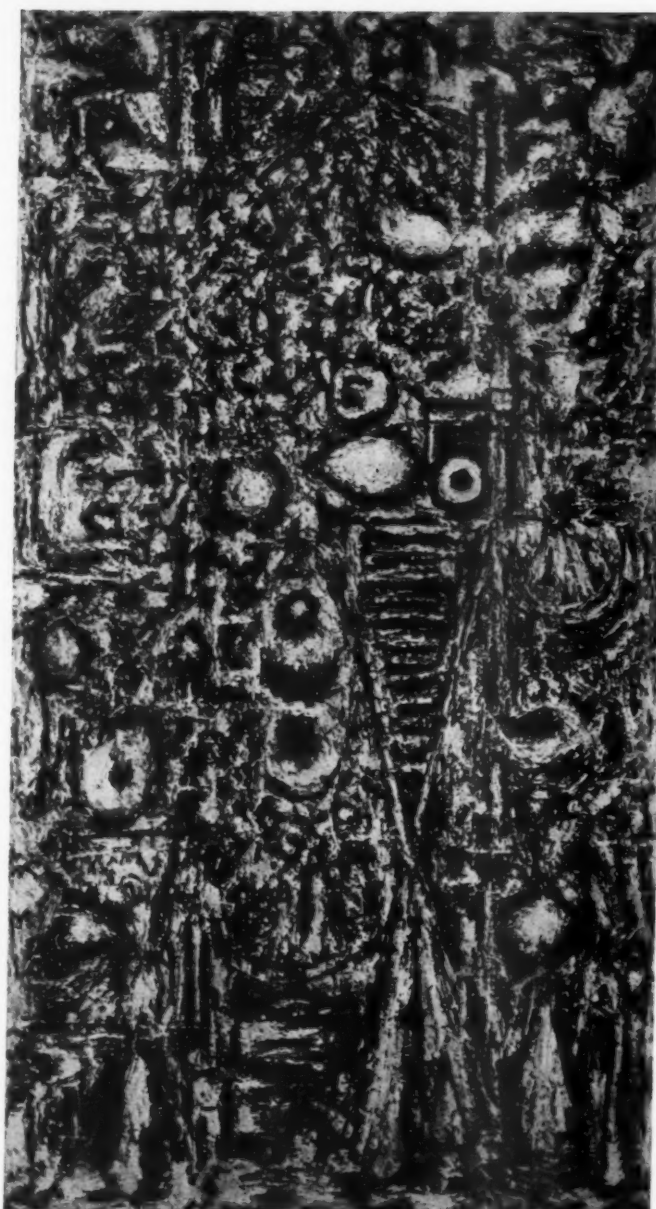
BARNETT NEWMAN: Cathedra. 1951. Oil on canvas. 17 feet 9 inches wide, 8 feet high. Courtesy French & Company, New York.

Martica Sawin

New York Letter

Barnett Newman's first New York exhibition since 1951 was held in March in the vast fifth floor galleries of French and Co., recently opened by this venerable concern to provide the city's most extravagant showcase for contemporary art. Twenty-nine of his works from the years 1946-52 were presented under the most advantageous of circumstances, both in regard to the physical setting and the interest and excitement generated by the painter's return to the arena of public exhibitions from which he had remained aloof for almost a decade. It was a novelty exhibition and, as such, attracted considerable attention and provoked a good deal of comment, much of it negative, although Newman also has his enthusiasts and is loudly championed by critic Clement Greenberg. Most of the paintings were large canvases painted almost uniformly with a single colour, divided by one or sometimes two vertical stripes. It is almost a rule of thumb today that the simpler a painting looks, the more complicated it is supposed to be. These paintings are particularly onerous, then, if one accepts the challenge of trying to fathom their cryptic statements; the alternatives are to simply turn away in annoyance or to be intimidated into ready acquiescence. The issue will be evaded here, however, by saying that a discussion of their significance in terms of ideas requires a full length essay, and that in pictorial terms they offer a kind of immense tabula rasa on which to write finis to Western art.

In any case, even Newman's finality is subject to the laws of change which govern art galleries and his exhibition at French and Co. was succeeded in April by that of Morris Louis, a painter from Washington, whose communication is primarily visual and non-intellectual. Louis paints, again on the very large canvases which the nature of this gallery space virtually demands, in thin films of exquisite colour, overlaid to fantastic depths without appreciable change in surface. They are paintings of incredible delicacy on an enormous scale, with each gossamer layer of paint confined within clearly intentioned boundaries, giving rise to a definite shape



R. POUSETTE-DART: Shadow of the unknown Bird. 1959. 96 x 50 inches. Courtesy Betty Parsons Gallery.

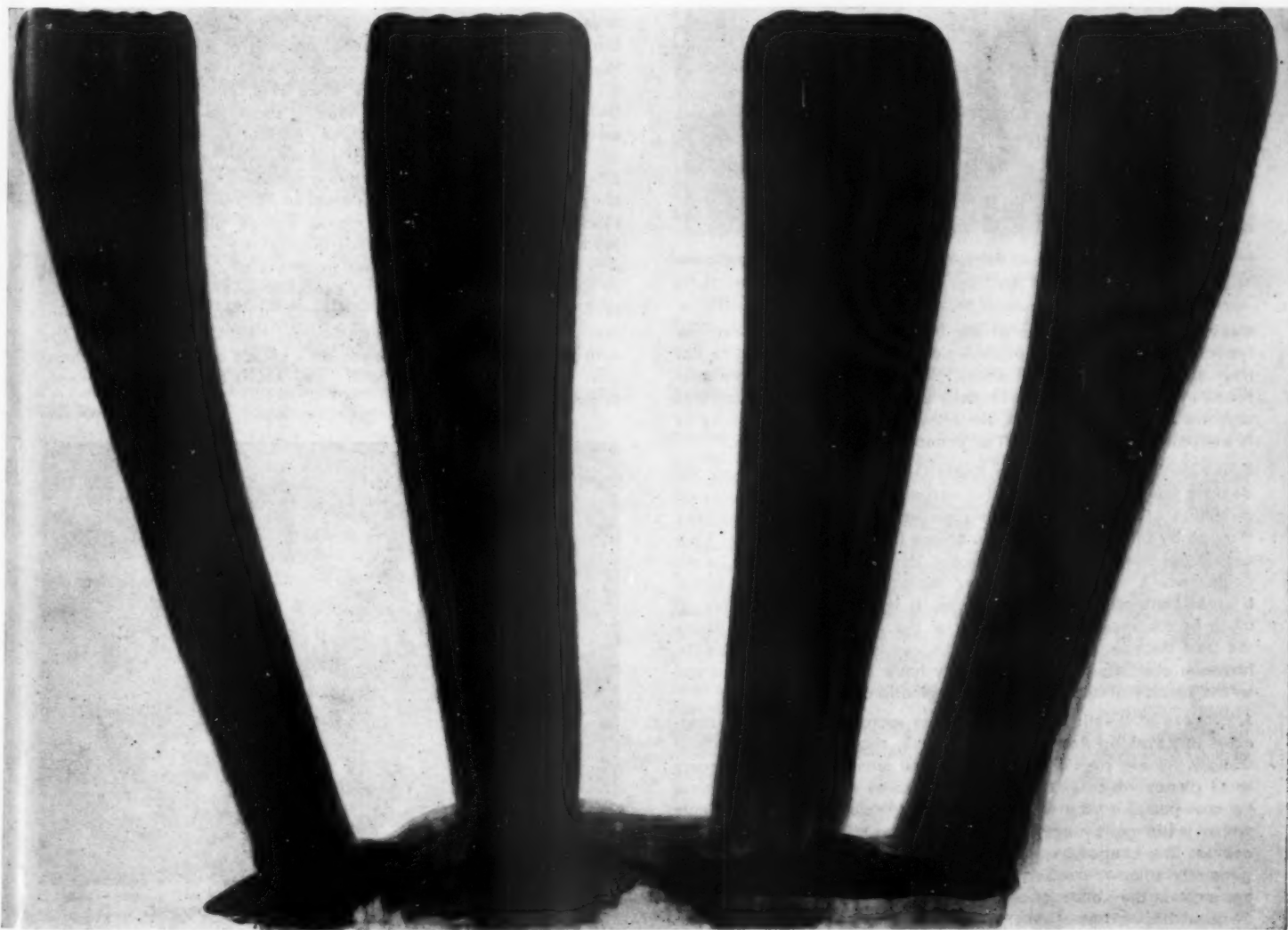
within the canvas framework, rather than flowing on in an approximation of unlimited space. There is generally a single shape, looming very large on a white field, with the greatest density near the center and the layers of paint gradually diminishing until each tint is separately revealed at the periphery. In some more recent canvases there is a particularly exact configuration, as in "Crown", in which the four blunted prongs loom above the viewer in such a way that one feels engulfed by their shadows. Louis is very much apart from New York School painting, yet he is seriously engaged in a totally independent effort to extend painting frontiers.

None of the other recent exhibitions can match the two already mentioned on the basis of sheer spectacle, but at the other extreme, which would be that of modesty, is a show equally deserving of attention, that of small paintings of the figure by Leland Bell at the Zabriskie Gallery. Bell is likely to be placed in a category with such artists as Robert De Niro, Wolf Kahn, Lester Johnson, Grace Hartigan and other painters who work to some degree representationally, but with emphasis on the painting process. However, he is quite unique in that he is concerned not so much with effects as with causes. That is a pat phrase meaning that he is, with twenty years of painting experience behind him, engaged in mastering the painting of the human figure or the head alone in all their actualities: the relation between underlying structure and visible contours, between a given stance and potential motion, between actual volume and surface light, and in rendering with a fluidity and directness of brushing which suspends a moment in a timeless continuum. It is a kind of painting which engages the artist's fullest responsibility; that a stroke should be a gesture is not enough, it must be made with full consciousness of its relation to the given form and must function significantly in the comprehension of this form. The artist himself does not necessarily consider these paintings finished—the exhibition is more in the nature of a progress report on a painter's effort at total

comprehension of the human form and physiognomy than a presentation of accomplished results. However, as such it was highly regarded by those who welcome the absence of polemics and appreciate solid painterly achievement and the integrity on which it is founded.

A painter who has been in the vanguard of the abstract movement in America since the late 1930's but who has never confined himself to the framework of a particular school or style is Richard Pousette-Dart whose recent show at the Parsons Gallery was the culmination of a series of striking exhibitions which he has staged during the past decade. He is not to be classified as an action painter, although action is certainly an inherent aspect of his work, nor as an expressionist, although his work is surely expressive in its own way; his work rather demands that it be looked at and appreciated as an individual phenomenon, not in the context of what other painters are doing and saying. He believes that art is a process of self-discovery more than self-expression, and he paints more with love than with spleen, with a greater concern for art's mysteries and sensuous beauty than for theoretical preoccupations. Large canvases are much worked over, built up to richly encrusted surfaces, flecked with many different colours or frosted with frothy whites. A basic vocabulary of shapes, which have symbolic connotations without belonging to a specific symbology, is reworked in different combinations of emerging and dormant forms amid many layers of thinly washed-on paint alternating with the delicately troweled crests of heavily built up pigment. There is as much variation in the paintings which are almost entirely white or entirely red as there is in those which are luxuriantly coloured, the variation deriving from the inventiveness of paint application, the subtle interweaving of tints, and the partially disclosed forms. There is something of a ritualistic aspect to these paintings, more by implication than actual definition, in the hints of cathedral spaces, of the elaborate ornamentation sometimes connected with

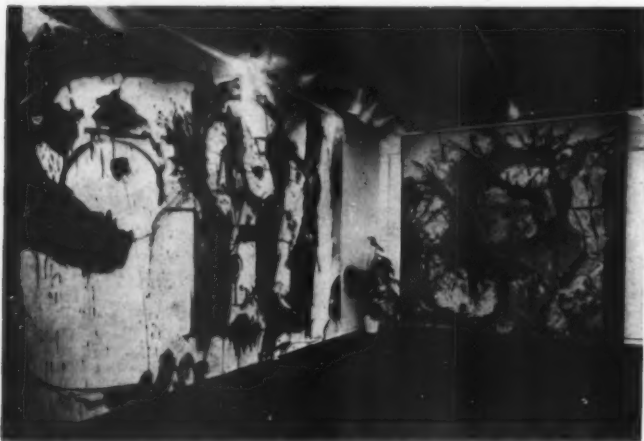
MORRIS LOUIS: Crown. Oil on canvas. 12 feet 2 inches by 8 feet 8 inches. Courtesy French & Company, New York.



rituals, in the fetish shapes, the lacey whites recalling the interiors of Bavarian pilgrimage churches, and the awesome richness of texture and colouration.

Among the recent and current exhibitions of work most closely identified with the New York school are those of Jack Tworkov, Helen Frankenthaler, and Kyle Morris. Tworkov, who showed at the Stable Gallery in April, is a painter of enormous skill who is incapable of a clumsy stroke or awkward passage. Even if it were his dearest wish, he could not make himself into a brute force type of painter, for he is temperamentally addicted to flawless surfaces, superb draftsmanship and stunning colour, and his works are always polished in appearance no matter how crudely direct he may have attempted to be. These same qualities make him shy away from explicit statements in favor of murmured innuendoes. Structure is submerged beneath a veil of nuance; brilliant colours hold within their transparencies subtle gradations from light to dark, and soft, loosely brushed strokes seem to close in and mask a hidden source of light. One is grateful for the many beautiful moments which this painting offers, and also for the fact that the artist has been unwilling to settle on a given formula (like Rothko, for example), so that one always looks forward to finding in his work new extensions of his poetic imagination and fresh transcriptions of ideas into paint.

The writer must confess to a chronic difficulty with the work of Helen Frankenthaler which, in the form of mural size canvases, has recently been on view at the Emmerich Gallery. There is insufficient painterly authority here to make works on so large a scale commanding; and insufficient intensity or richness in the motivation to



HELEN FRANKENTHALER: (Left to right) Madrid Scape, and Before the Caves. Courtesy André Emmerich Gallery, New York.

make the wafting gestures of the brush interesting. In short, the bravura of the drips and splatters do not adequately energize the limp structureless drifts of colour. However, it is possible that those who do not find them formally satisfying, might concede that they were of clinical interest, since they stem almost as directly as is possible from the raw stuff of unimpeded self-expression.

Kyle Morris, exhibiting at the Kootz Gallery, has moved from the densely figured turbulence of his earlier work to a more structured definition of space which allows for empty, open spaces, knifed through by black lines and small colour forms driven outward by a centrifugal force. The paint is spread on in buttery slabs of bright colour which have a pronounced materiality against the thinly-brushed softness of the open areas. It is a show which sums up much of the vocabulary and many of the ideas developed during the past decade, but one has the impression that these elements, however competently mastered they have been, are not here put to the service of a truly original imagination.

A process of drastic simplification has radically altered the character of Raymond Parker's newest work, shown at the Widdifield Gallery. Where previously he broke his canvas surface into many small planes which suggested landscape as a point of departure, he now paints a very few large shapes in closely related colours which jostle gently against each other on a field of bare white canvas. The shapes, ranging from three to seven in number, are generally somewhere between the ovoid and the rectangle, and are more in the nature of colour vehicles than particularized forms. Despite their extreme simplicity, the relationships between these

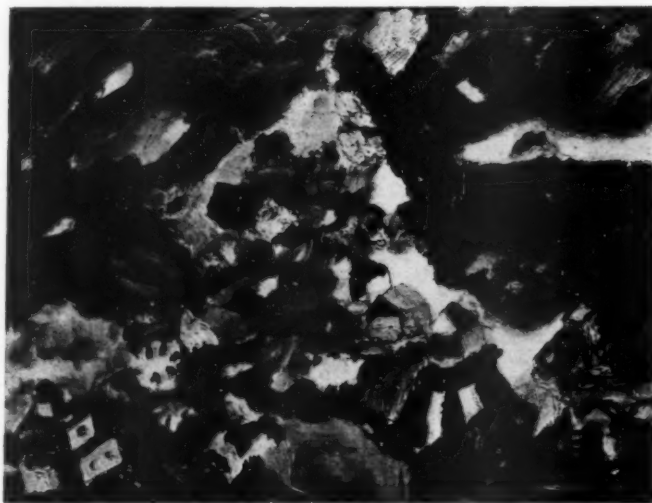


KYLE MORRIS: Winter Green. 36 x 49 inches. Courtesy Kootz Gallery, New York.

carefully painted colour areas are not lacking in subtlety and interest. The equilibrium which is attained in each canvas is precarious enough to draw and hold the attention; there is a drama of suspense, as if the delicate balance might at any moment shift and the suspended shapes drift apart.

The Italian painter Santomaso made his New York debut at the Borgenicht Gallery with an exhibition of oils, most of them referring to actual places or the mood suggested by a particular climate and season. All details of location are obscured, however, in a haze of atmospheric effects achieved by dryly brushed and scraped layers of paint superimposed on each other. A few black, brush-drawn lines stiffen and faintly structure the cloudy areas of white and grey, while occasional scumbles of glowing colour enliven the generally low-keyed look of these paintings.

A flamboyant figure on the New York art scene for many years, better known for the scintillating wording of his pronouncements than through his paintings, Aristodimas Kaldis is currently showing his paintings for the first time since 1948, at the Stewart-Marean Gallery. It is a wonderfully refreshing show, for Kaldis pursues his own exuberant uncharted course, deliberately circumnavigating any of the established isms of contemporary art and defying all attempts to perceive an underlying rationale to his work. Most of his paintings are lyrical reminiscences of Greece, steep hillsides, cascading villages and deep blue waters, filled with light and joyous colour and the infectious quality of the artist's enthusiasm. Any painter who can guard his freshness of spirit along with that of his colour throughout a long career is deserving of appreciative recognition even though the substance of his painting achievement may not be of far reaching significance. Kaldis recreates for us the magical world which first dawns on a child's awakening consciousness and this is something which few adults can with any honesty or conviction achieve.



A. KALDIS: Cape Antibel after the Storm, or, Point Counter-Point. Courtesy Stewart-Marean Gallery, New York.

Wider den Popanz Tachismus

Zu einigen Ausstellungen nicht nur in Deutschland

Was mich täglich empört, ist mitanzusehen, wie ein Meisterwerk und eine Scheusslichkeit auf eine Stufe gestellt werden. Man regt die Kleinen auf und erniedrigt die Grossen — nichts ist dümmere und unmoralischer.

Diesen Satz des «sonst wider alle Verirrungen so philosophisch gleichmütigen Flaubert» zitiert Paul Westheim 1920 in einer kritischen Anmerkung. Auch er ist empört über die Erniedrigung der Grossen und die lächerliche Aufputschung der Kleinen und Kleinsten, über die widernatürlichen Paarungen an den Wänden von Ausstellungen, auf den Seiten von Kunstzeitschriften, die mit gleichem Aplomb Meisterwerk und Sudelei preisen.

Damals ging es um den Expressionismus, um Grösse und Erbärmlichkeit expressionistischer Malerei; heute geht es um den Tachismus. Auch für uns ist es empörend, all die Falschmünzereien und Verirrungen mitanzusehen zu müssen, die unter der Flagge des neuen Modewortes propagiert werden.

Vor drei, vier Jahren tauchte es in Deutschland auf und wurde schnell Kupfermünze bei den Espresso-Gesprächen bärtiger Jünglinge; seit diesem Sommer aus Anlass der Gedächtnisausstellung für Wols auf der Biennale, einem der «Väter des Tachismus», ist es bis in die Feuilletonspalten der letzten Provinzzeitung gedrungen. Das Schlagwort kam zur rechten Zeit. Seit den letzten 30 Jahren hatte es in der bildenden Kunst keine Sensation mehr gegeben, nachdem vorher ungefähr alle fünf Jahre ein neuer Stil, eine andere Richtung, ein überraschender Slogan die Geister durcheinander gebracht und Diskussionen und Artikel provoziert hatten. Wirklich, nach dem zweiten Krieg liess sich mit Surrealismus und abstrakter Malerei kein Hund mehr hinter dem Ofen vorlocken; das war Schnee vom vergangenen Jahr, den die Väter schon plattgetreten hatten. Man brauchte eine Losung, eine Erkennungsmarke, durch die man sich von den Gestrigen, den Banausen, absondern konnte; man brauchte im Zeichen des Wirtschaftswunders einen «neuen Stil», mit dem neben barocken Madonnen, Müllschluckern und Kühlschränken die Neuformwohnungen zeitgemäss zu dekorieren waren. Ein funkelneuliches Kunst-Schlagwort gehörte zum Nachholbedarf von Arm und Reich, von Intellektuellen und Industriellen.

Tachismus — das ist ein Ismus, eine andere Richtung und dazu kinderleicht zu erklären: tache gleich Farbfleck, Tachismus gleich Fleckenmalerei. Es ist ähnlich wie bei Kubismus von Kubus und Würfel und bei Expressionismus von Expression und expressiv — man braucht nur die Wortbedeutung zu kennen und schon besitzt man die Erkenntnis, man kann mit ihr «arbeiten». Dass das Wort etwas vage ist, ist nur ein grösserer Anreiz zu seinem Gebrauch: der Phantasie und dem Deutungsdrang des einzelnen sind keine Schranken gesetzt, er kann frei ohne Ketten des Empfindens, des Wissens und der Erfahrung nach eigenem Belieben mit ihm schalten und walten. Da das Wort arm an Gehalt ist, klingt es vieldeutig und hintergründig und dazu noch so recht imprägniert von internationaler Jargon in der Art der Deux Magots. Man ist mit einem Fuss in der Rue de Seine zu Hause, der andere marschiert zu Besuch und kritisierend durch deutsche Kunstausstellungen. Im Zeichen des Tachismus. Schon gibt es tachistische Tapeten, bald wohl tachistische Bühnenszenierungen, und dem Vernehmen nach sollen auf der letzten Herrenmodenschau in Köln tachistische Kravatten vorgeführt worden sein.

Tachismus ist dernier cri, bezeichnet unterschiedslos Meisterwerk, Sudelei und Firlefanz und am Ende nichts mehr — in Deutschland. Im Ausland ist er zumeist Synonym für lässig, leichtfertig, hinge-

schmiert und -gewischt, für unvollendet, ungestaltet, Unkunst geworden.

Tachismus war einmal eine historische Tatsache, befreiender Ausweg einer akademisch gewordenen abstrakten Malerei, die sich in unproduktiver Formspielerei erschöpfte. Der Elan, mit dem der Tachismus aufgenommen wurde — damals nach dem zweiten Weltkrieg —, entsprach seiner inneren künstlerischen Notwendigkeit. Einige Maler in Paris und in den Staaten hatten die Erfahrung gemacht, dass jede Form, auch die sogenannte abstrakte, die Ausdrucksmöglichkeiten einengt, diesen eine fremde, ihnen nicht entsprechende Gestalt aufzwingt, dass Formen Fesseln sind. Was sie erlebt hatten und niederschreiben mussten, was sie «fühlten» war so ausserordentlich, so neu und unerhört, dass es mit der alten Grammatik, aus dem Arsenal des Vorhandenen, nach festen Regeln nicht mehr zu fassen war. Ihr Ausdrucksverlangen wurde nach der Zeit der Diktatoren, der Mechanisierung des einzelnen im Krieg und in einer Epoche der friedlichen Automation der Wünsche von einem elementaren Drang zur Selbstbehauptung, zur individuellen Eigen-Mächtigkeit vorangetrieben. Alles Ueberkommene und Konventionelle war anrühig und behinderte — also wurden die seit der Renaissance gültigen platonisch-aristotelischen Kunstgesetze vom Aufbau des Bildes verneint und zerstört. Die Form als Träger und Gestalter der Farbe wurde enthronet, die Farbe selbst in ihrer materiellen Essenz befreit und konnte so als eine Art Urstoff — unbelastet von Bedeutungen, Ansprüchen und Geschichte —, als Fleck, Wolke, Nebel, Spritzer, Spur und Liniengesprenge in einem neutralen, «unvoreingenommenen» Raum zum Spiegelbild einer zum Bersten gespannten Künstlerseele werden. Je direkter die Farbe auf die Leinwand geschleudert wurde, ohne Pinsel, mit den Händen, aus Tube und Trichter, desto mehr blieb von der Vehemenz des ersten Impulses erhalten. Es war entfesselte Malerei — das wäre die richtige Bezeichnung gewesen —, ein unbeherrschter Siegestaumel auf den Ruinen des Renaissancekanons.

Genau besehen war nicht der Farbfleck das Entscheidende, sondern die Tatsache, simpel und revolutionär, dass auch ohne das sakrosankte Formgehäuse ein «Bild» entstanden war. Aber welches Bild! Eine Deklaration des Formlosen und Ungestalteten. Farbflecke und -spritzer, deren Konturen nicht durch Dingliches, Figurlich-Geometrisches noch Zeichenhaftes bestimmt sind; die Umrisse des einen Flecks gehen in andere über; ein amorpher Farbteig — ungebunden also, unverbindlich und in der Wirkung nur vag-stimmungshaft. Es kam das treffendere und umfassendere Wort «Informel» auf.

Die Maler hatten, wie sie es nur wünschen konnten, volle, ungebundene Freiheit erlangt, und jetzt mussten sie entscheiden, wozu diese Freiheit dienen sollte. Nur um sich immer wieder selbst zu beweisen, gleichsam als täglich wiederholte Entfesselungsakrobatik? In der neugewonnenen Freiheit erkannten ein paar Maler, die schon den ersten Schritt gewagt hatten, eine Verpflichtung zu einer anderen, einer der veränderten menschlichen und künstlerischen Situation entsprechenden Form. Sie sprachen vom «Signifiant» des Informel; mit ihren Bildern suchten sie dem Unbekannten und Nichtsichtbaren Sinn und Bedeutung zu geben: die Nebel gerannen zu Strukturen, Gesten, Figurationen, Zeichen, die das Vakuum einer neuen Welt geistig zu erobern trachten. Damit wurde das Bild statt Darstellung eines Zustandes — eines dinglichen, geometrischen, sentimental oder psychologischen — etwas Unzuständliches, Sich-Bewegendes, statt Manifest eines Besitzes Dokument des Ergreifens, statt Variation originale Erstaube, statt rhythmisch dynamisch, statt zentripetal zentrifugal. Was sich da auf den Bildern vollzog, ging plötzlich nicht mehr allein den Urheber an, war nicht mehr eitle Selbstbespiegelung, sybaritischer Genuss der Freiheit, sondern bittere allgemeine Notwendigkeit, künstlerisch ähnelnd Räume zu erschliessen, deren Ausdehnung sich erschreckend und beglückend abzeichnet. Damit gewann der von Funktionen und Mechanismen fast erdrosselte Mensch sein poetisches Ich zurück, Recht und Anspruch auf geistige Abenteuer.

Jetzt erst erhielt das blinde Aufbegehren des tachistischen Informel, die Rebellion gegen das Diktat der Form ihre eigentliche künstlerische und historische Vollendung: es wurden die Grundlagen für eine neue, ganz andersartige, für die aktiv-abstrakte Malerei gelegt.

Tachismus gehört also in die Kammer historischer Requisiten, so gut wie Expressionismus und Kubismus. Diesen gegenüber hat er allerdings den Vorteil, die vorletzte Etappe moderner Kunst zu sein und kann, da zunächst weitere Kreise von ihm nicht Notiz genommen hatten, diesen noch als avantgardistisch, als das Neueste vom Neuen verkauft werden. Der schöpferische Drang, die Flucht nach

vorwärts gehört wesentlich zu jeder produktiven Kunstepoche; der aktuelle Betrieb, Snobismus, Spekulation und falsche Elite bemächtigen sich dieser natürlichen Tendenz, um die eigene Suppe zu kochen.

Noch eindringlicher empfiehlt sich der Tachismus den Epigonen durch den geringen geistigen und künstlerischen Aufwand, der zu seiner Nachahmung notwendig ist. Er verlangt nicht, sich eine Formsprache zu erarbeiten wie der Kubismus oder eine psychische Haltung zu provozieren wie der Expressionismus — er ist von seinem Wesen her unverbindlich und formlos, und der Nachahmer braucht nur sich gehen zu lassen, partout nicht zu gestalten. Daran, an das Hurtige und Schnellfertige wendet der Epigone alle seine «schöpferischen» Bemühungen, seine Kraft und Erfindungsgabe — nichts anderes gibt es zu erfinden. Diesen «Stil» mit seiner forcierten Rasanz und seiner fatalen Unmittelbarkeit gilt es durchzuhalten. Die Prozedur ist wichtiger als das Ergebnis.

Das Machen des Bildes, das événement des Bildwerdens spielt in der neuen Malerei, in der informellen wie der aktiv-abstrakten, eine grosse Rolle. Der Maler hat kein Gegenüber mehr, das er wiedergibt oder deformierend seinem Willen unterwirft, es gibt keinen äusseren Anstoss fester Formen, die zu variieren sind. Er malt nicht ab, auch kein inneres Bild; er malt auf etwas zu, das er nicht gesehen hat, das er nicht kennt, das er durch den Malakt sucht und erfindet. Dabei werden Anregungen des Zufalls, einer Linie, eines Flecks, einer Konstellation oder Textur aufgenommen, weitergetrieben, gesteigert oder ausgelöscht, in ihr Gegenteil verwandelt. Zufall und Materialreiz sind Stimulantien für die malende Meditation, die durch Erfahrung, calcul und clarté kritisch geschärft und vertieft erst dann zur Ruhe kommt, wenn das Bild «komplett» ist, einer geahnten poetischen Identität entspricht. Auf sie zu malt der Künstler; in ihr findet er sich und eine totalere Realität, in der das Unübersichtliche und Undurchsichtige, das deshalb der täglichen Existenz chaotisch erscheint, Gestalt geworden ist.

Von dieser malenden Verhaltensweise, durch die die aktiv-abstrakten Bilder erobert werden, übernehmen die epigonalen Tachisten nur gerade das, was ihnen bequem in ihren unverbindlichen Kram passt; dabei werden innere Haltung, Meditation und Prozess zu Handfertigkeit, sturem Automatismus und Gebrauchsanweisung veräusserlicht. Jede mit geschlossenen Augen heruntergefetzte Sudelei, jeder zufällig-plötzliche Farbwischer — zwei Dutzend täglich — gilt als spontanes Meisterwerk einer zeitgenössischen Künstlerseele. Aus ihrer geistigen Not und Armut machen sie eine materielle Tugend. Da sie nichts anderes erregen und bewegen kann, lassen sie sich von stofflichen Reizen führen und verführen — zu keinem anderen Zweck, als diese zu geniessen und geniessen zu lassen. Und da sich Oberflächenreize schnell abnutzen, müssen sie noch schneller erneuert werden. Der Zwang, immer neue Materialien einsetzen zu müssen, kommt der Sucht entgegen, sich um jeden Preis zu unterscheiden und hervorzutun, immer neu von morgen zu sein. Da sie alle nach dem gleichen Rezept ins Formlose hinein arbeiten, werden die tachistischen Produkte oft einander verzweifelt ähnlich; mögen auch die Farbingredienzen verschieden sein, grünlich, gelblich, bräunlich, der Teig kann nur links oder rechts herum gerührt werden — geknetet, gesäuert und gebacken wird er aus Prinzip nie — und die zähe Masse bleibt undefinierbar. Da muss dann das Material gereizt, gequält, provoziert werden, bis es ein dumpfes Echo gibt. Die Torturen, die sie sich ausdenken, sind ja nach Charakter und Findigkeit verschieden, und das verhilft einem scheinbar suchenden, sich unmittelbar ausdrückenden Künstler zu einer individuellen Note. Je heterogener, abseitiger und unmalerischer die Stoffe sind, desto sicherer ist die Wirkung. Alte Schnürsenkel und verrottetes Stroh dienen dem Zweck so gut wie die jüngsten Erzeugnisse der chemischen Industrie mit technisierten Phantasienamen auf -on und -ol. Der erste, dem es einfiel, auf Schaumgummi zu malen und in die weiche Unterlage faustgrosse Gruben zu pulen, die er rot auspinselte, fand angeblich eine neue Dimension für die Farbe und für den Raum — der andere, der sich überwand, aus ausgedienter Unterwäsche der Leinwand Schrunden und Auswüchse aufzusetzen — synthetische Bindemittel garantieren die Unzerstörbarkeit der Erfindungen. Hinter dem Grosspurig-Spektakulären verbirgt sich panische Gestaltungsangst, fatale Abneigung gegen jede feste Formulierung und geistige Entscheidung. Tachismus, das Ungefügt-Chaotische à la mode, ist brillianter Vorwand künstlerischer und menschlicher Impotenz. Die Verbraucher aber erschauern ob des eminenten Wagemutes der Bilder.

Wahrscheinlich wären die meisten jener epigonalen Tachisten brave Provinzmalers geworden und würden sich redlich abmühen, nach-im-

oder expressionistische Bildchen zu fabrizieren, Picasso zu kopieren oder in die Fusstapfen Klees oder Baumeisters zu treten; der Wunsch aber, anders als die anderen zu sein, Karriere zu machen, brachte sie auf die schiefe Bahn des epigonalen Tachismus. Dass sie dabei Erfolg hatten, verdanken sie dem vilen Kunstsinne einiger Händler und ihrer Kunden, vor allem aber dem Kunstkonfusionismus einiger Kritiker. Diese, geltungsbedürftig wie ihre Schützlinge und gierig, das Kunstgras wachsen zu hören, das Morgige von übermorgen her zu beurteilen, bemächtigten sich des Schlagwortes Tachismus und zimmerten daraus Theorien, die wenig Faktisches und um so mehr Eigenes enthalten. Sie sind den Schützlingen nach Mass geschneidert, erheben aber den Anspruch, zukünftige Werte zu bestimmen. In die dehnbare Haut dieser Pseudotheorien wird alles hineingestopft, was die ungestalten Bilder zu bestätigen und zu erklären vermag: einiges Gültige des originalen Tachismus, fein zerhackt mit drei Messerspitzen Aktiv-abstrakt, würgen eine Masse, die je nach Umstand und Verwendung dahin oder dorthin schwappt. Im gleichen Kübel schwimmen vieldimensionale Räume, Psychologie und Algebra, Quanten, Zukunftsmusik und technisierte Romantik — aber das deutsche Naturgefühl hat es ihnen trotz ihrer Französelei besonders angetan. Ein Kritiker schreibt im Vorwort eines Ausstellungskataloges, um die Bilder seines Protégés zu begleiten und zu erklären: «Seine Malerei hat etwas vom Knistern der Spitze und der Körperlosigkeit der Wolken. Sinnliche Assoziationen stellen sich ein: die Bewegung in Bäumen, das Erzittern der Bilder im Wasser, treibende Blätter im Winde, man denkt an Borke, die über die Hand streift, an Klänge, die durch den Raum kommen, ja an den Geruch der Erde. So weiss der junge Künstler von heute alle Natur in einen abstrakten Wert aufzunehmen, Sinnesindrücke umzusetzen in sichtbare Poesie.»

Anderswo werden schönklingende künstliche Metaphern gebildet, die mit Stalaktiten, Rinden, zusammengepressten Stahlfedern, Korallen und trockenen Schwämmen die Bilder der schmackhaft zu machen versuchen. Liest man solche Erläuterungen und Marginalien für die Bildung, muss man sich ernsthaft fragen, warum der Maler nicht wirklich Wasser erzittern, Blätter im Winde treiben, Hirsche brünstig schreien und Almen himbeerrot erglänzen liess — wahrscheinlich weil ihm das Handwerk dazu fehlt. Dass aber der Kritiker mit dem Hinweis auf so handfeste Gegenständlichkeiten seiner selbst und seines Schützlings spottet, merken beide nicht. Das historische Informel und noch radikaler das Aktiv-abstrakte haben sich ganz von den Naturerscheinungen abgewandt, um die wahre, die vollkommene, die realere Natur hinter diesen zu suchen; die Bildinhalte sind mit Worten nicht konkret an- und auszudeuten, da kein konkretes Thema gegeben ist noch angestrebt wird, sie sind adäquat nur in Farben und Formen zu fassen. Der Rückgriff auf die «Natur» — und sei es auch nur, um die Bilder plausibel zu machen — stempelt sie zu dem, was sie wirklich sind: zu einem modernistischen Mischmasch, der ohne Mut und habgierig weder auf neuartige sensationelle Aspekte noch auf altbewährte literarische Fundierungen zu verzichten wagt.

Die Kommentare verstärken den Verdacht, als komme es weniger auf die Bilder als auf ihre «logische», ausschweifende Erklärung an, als seien die Leinwände nur bemalt worden, um eine ad-hoc-Theorie zu bestätigen. Auch die Maler beteiligen sich eifrig an diesem Spiel. Noch zu keiner Zeit waren sie so offenerherzig und freimütig in ihren Aeusserungen, wie und warum sie ihre Bilder machen, was ihnen die Welt bedeutet, wie der Wind weht und wo Gott und die Quante wohnt — verziert, wenn es ein glückhafter Zufall ergibt, mit einem Goethe- oder Einsteinzitat, zwischen dessen Gänsefüsschen zuweilen der ghost-writer grinst. Der Kritiker nimmt die kostbaren Aeusserungen auf und mischt sie unter die Bestandteile des Bildes, bis das Ganze so platt ist und so angenehm und leicht zu verdauen wie ein gefüllter Pfannkuchen.

Wer darauf reinfällt, zahlt die Kosten — später, wenn die Bilder ihre Nullen verloren haben oder nur noch Nullen sind. Diejenigen aber, die sich heute ehrlich um die neue Kunst bemühen, müssen vorher den wirren Vorhang durchdringen, der mit schönen Worten, schiefen Kommentaren und schieferen Theorien gewebt wurde. Denn wenn Kritiker den eigenhändig gestopften Popanz ihres Tachismus als Idealfigur proklamieren und an ihm Bilder messen und beurteilen, wen kann es wundern, dass ein Kunstwerk Sudelei und Sudelei Kunstwerk wird. Die Werte werden verschoben, die Massstäbe verbogen; ein kräherischer Wechselbalg und Literatur haben das Bild fertig gemacht. Nur wenige aber haben innere Sicherheit, Erfahrung und Geduld genug, um den wirren Vorhang zu zerreißen. Wer wagt es, sich auf die eigene Sensibilität zu

Fortsetzung Seite 55

Paris Chronique

L'œuvre de Elie Lascaux, né à Limoges en 1886, que présente la Galerie Louise Leiris, est pleine de charme et d'invention. Compagnon de Max Jacob, sur la Butte, après la première guerre mondiale, plus tard ami de Juan Gris, et entré à la Galerie Simon (D. H. Kahnweiler) vers 1921, Elie Lascaux ne s'est jamais départi, pour des exercices périlleux, de la simplicité naturelle et touchante, qui était son naturel. Il offre ceci de très remarquable à notre époque: il n'a appartenu ou participé à aucun mouvement; on ne pourrait le ranger en aucune catégorie. Pourrait-on dire que ses paysages, aux environs de 1921, relevaient de l'impressionnisme? Les œuvres postérieures (vues et monuments de Paris, paysages de Loire, du Limousin ou de Provence) témoignent d'une jolie fantaisie et d'une sentimentalité ingénue. Il représente ce qu'il a vu, mais recompose à sa manière, parfois d'ailleurs un peu maniérée, pas du tout synthétique, au contraire abondante en détails: feuilles des arbres, pavés des rues, tuiles des toits, oulets des nuages, vagues de la mer, herbes des prairies, sillons des champs. C'est à ces détails qu'on le reconnaît: il frise, ourle, papillotte, découpe, fait onduler, et trouve entre les formes des correspondances et ressemblances multiples. Pourrait-on parler de sensibilité? Ses œuvres sont amusantes comme des jouets bien inventés; maintes trouvailles y jouissent. Et c'est pourquoi il peut y avoir là même une sorte de poésie simple. Aussi, bien qu'il ait peint beaucoup de vues ou panoramas fort bien agencés (car il a une prise de vue particulière), mais dépourvus de personnages, est-il plus courant de voir ses tableaux animés ou traversés par des personnages divers, très anecdotiques, bien sûr, mais c'est ainsi qu'il nous plaisent: le facteur, une voiture à cheval, la roulotte des Bohémiens, etc. La rue, pour un homme comme Lascaux, ne peut être qu'un endroit où il passe des gens, qui ont une occupation familière définie. Dirai-je qu'il transforme ce à quoi il touche en un petit théâtre? En effet, il transpose du réel au factice, par un artifice plaisant. C'est pour cela que le dramaturge Armand Salacrou lui demanda, il y a quelques années, de lui peindre tous les théâtres parisiens dans lesquels une pièce de lui avait été jouée, ce qui fit une vingtaine de tableaux. Sous le pinceau d'un tel peintre, la nature morte devient-elle aussi un jouet de très jolie ingéniosité, comme les boules que l'on place sur les cheminées, sans aucun rapport avec les problèmes cézanniens ou autres. Les amateurs ne s'y sont pas trompés, et cette exposition a eu un grand succès.

La Galerie Stadler nous a présenté dans une même exposition, au mois de mars, les peintres Coetzee et Fontana. Ces artistes ont le mérite de faire un peu divaguer l'imagination, mais est-ce sur de bons sentiers? L'on en jugera. C'est peut-être que ces œuvres, bien que tout à fait en dehors du figuratif, sont furieusement anecdotiques, dramatiques, et même extra picturales.

Coetzee, en effet utilise le procédé du collage ou montage. Au dessus de la surface de ses grands tableaux, on voit de fortes branches d'arbres contournées, fixées au support par des moignons ou nœuds de bois. Ces branches qui se tordent dans l'espace, laissant entre elles et le fond coloré sur lequel elles se détachent, un certain intervalle de vide, sont enduites d'une épaisse couche de couleurs claires et mélangées. Les fonds sont de grosses pâtes colorées de même manière, et diversifiées par l'emploi de matériaux tels que le sable. On voit aussi des serpents de couleur pure évacués directement du tube à la manière de Mathieu. Ces couleurs généralement écrasées au couteau sont suaves et d'aspect printanier.

Ces tableaux nous sont présentés comme suggérant «le plus audacieux des panthéismes». Pourtant à notre époque de tels procédés ne peuvent passer pour une audacieuse «invention», puisqu'ils ont été diversement, depuis maintes années, employés, et que la branche d'arbre incorporée (mais coulée en bronze par certains

sculpteurs, Germaine Richier en particulier) avait déjà servi à différents montages. Quant au terme de «panthéisme» appliqué à une peinture, il faut aussi l'employer avec beaucoup de mesure; l'appel aux forces cosmiques, aux «pouvoirs telluriques», etc.... étant devenu un lieu commun du commentaire pictural.

A côté de l'abondant délire coloré de Coetzee, et de l'exubérance de ses formes, les œuvres de Fontana paraissent sévères et dénuées. Elles le sont aussi, froides et d'une élégance cruelle. On sait l'importance donnée aujourd'hui au geste de l'artiste, qui laisse sur le support sa trace vivante, sa sensible empreinte. Ce geste, pour se matérialiser, emprunte des outils divers, le pinceau pouvant devenir le moins courant. Pour Fontana, l'outil est d'abord le rasoir: sur des toiles teintées d'un fond quasi uniforme, il trace, d'un geste plus ou moins rapide, décidé, des incisions parallèles, ou différemment orientées. Ces lacerations, plus ou moins longues, forment la structure du tableau. Selon la longueur de la déchirure, les bords se renflent vers l'intérieur, se boursoufflent comme les lèvres d'une plaie, provoquant des ombres. Ce qu'il y a ainsi de curieux chez Fontana, c'est qu'il crée en employant les moyens de la destruction, et l'on doit penser qu'il fait par amour ce que les Vandales font par haine. Cependant on ne sait trop quelle part d'humour entre dans ce traitement appliqué aux toiles. L'effet cependant est fort, et les passants ignorants qui suivent le trottoir de la rue de Seine, s'ils aperçoivent à la vitrine de Stadler un de ces tableaux formé de trois fines et élégantes incisions, ne manquent pas d'être très violemment scandalisés, eux qui passent indifféremment devant les autres «inventions modernes». Ils se rappellent qu'une main criminelle avait jadis lacéré la Joconde. Sans doute sur ce tableau, il n'y a pas de visage, mais c'est tout comme: lacérer, c'est détruire.

Telle est la manière de Fontana de provoquer les ombres et de faire surgir la nuit qui se trouve sous le tableau. Il peut d'ailleurs employer d'autres procédés: comme son goût, et peut-être sa manie ou perversité consiste dans la perforation, il percera, sur des supports plus consistants, des trous, ronds ou carrés diversement distribués. C'est là une entreprise en quelque sorte opposée à celle d'autres constructivistes qui ornent une surface de reliefs, clous, piquants, aspérités, lesquels projettent une ombre. En parlant de déchirures et, sous toute réserve, de manie, voire de perversité ou d'humour, nous donnons de ces œuvres une interprétation qui ne plairait peut-être pas à l'auteur, et reste sans doute erronée. Si nous disons que certaines des déchirures s'ouvrent comme des vulves, nous introduisons dans ces ouvrages une allusion érotique dont nous avons le sentiment qu'elle y est probablement déplacée. Cependant pourquoi ne pas nous livrer à toutes les associations d'idées auxquelles, même en dépit des intentions de l'auteur, ces tableaux nous invitent. Sinon d'ailleurs ils resteraient un jeu assez limité de salon.

Pietro Consagra est né à Mazara (Sicile) en 1920. Il vit à Palerme et à Rome, et fait pour la première fois une exposition personnelle à Paris, Galerie de France.

Ses sculptures, en bois brûlé et en bronze, se présentent comme des monuments de forme rectangulaire, approchant du carré, autour des formats 135 x 140, et d'une profondeur approximative de 30 centimètres. Comme cela est très courant dans la sculpture contemporaine, ces monuments ne sont que des façades, ils ne peuvent être regardés que de face, ils n'ont ni profil ni dos.

Ces œuvres sont impressionnantes par la majesté de leurs proportions, l'étrangeté de leur coloris, l'aspect farouche de leurs formes, et une certaine sonorité barbare. Celles en bronze sont formées de plaques de métal (2,3 ou 4) verticales et juxtaposées, séparées par des fentes irrégulières, creusées de figures arrondies comme les taches que l'on voit aux platanes. D'une manière générale, la direction de ces ornements, jours, fentes, creux, reliefs, est verticale, d'où l'impression que nous donnent ces monuments, de très fièrement surgir. Ils ont aussi un autre pouvoir qui tient à leur coloration. En effet, ces bronzes ne sont pas uniformément patinés. Telles bosses étincellent, cuivrées ou dorées; d'autres surfaces sont brunes, claires ou sombres, comme les feuilles mortes aux différents tons chauds, enfin d'autres parties, sans brillant, apparaissent bleues ou verdies comme les métaux qui ont été corrompus et rongés, aussi bien par l'eau que le feu; les pièces de monnaie, les médailles et les miroirs antiques, tirés de la terre ou des tombeaux, ou trouvés dans des demeures incendiées. Le bronze de Consagra est lisse ou présente des petites aspérités comme si certaines surfaces étaient encore en ébullition. Que ce sculpteur aime l'ac-

tion, la trace, et l'idée même de feu est manifeste, puisque les monuments de cette sorte qu'il érige en bois sont «brûlés», c'est-à-dire creusés de marques diverses imposées par un métal en fusion, ou des fers rougis.

Sculpture abstraite? Consagra donne comme titre à ces ouvrages: «Tête-à-Tête», «Conversation dans l'Après-midi», «Chœur Impétueux», et plus souvent «Colloque»: «Colloque à Sant'Angelo», «Colloque Humain», «Colloque Romain», etc... Colloque avec l'Espérance... Il y a dans certaines formes, sinon figuration de personnages, du moins suggestion. Et le colloque a lieu aussi, plastiquement, entre les formes, les différentes plaques juxtaposées. Je dirai bien aussi qu'un colloque secret et lyrique s'établit entre le spectateur et le monument, dont j'ai dit l'aspect fier et farouche, barbare parfois et glorieux, et comme nous avons vu que Consagra vit à Palerme et à Rome, nous avons loisir de voir sur ces façades dressées quelques reflets contemporains ou antiques, de la Sicile ou de la Ville éternelle.

Les Stables de Calder (Galerie Maeght) s'opposent à ses anciens Mobiles. Ce sont des constructions, parfois de grande dimension, reposant sur le sol et immobiles, insensibles aux vents et à toutes autres impulsions. Ils sont peints uniformément en noir mat, et j'ai l'impression que cette couleur est très réfléchissante: j'imagine bien un de ces stables au milieu d'un parterre de fleurs, et comment il jouerait comme un miroir.

Évidemment toute statue est stable, qu'elle soit de Calder ou de Consagra. Pourtant le mot stable joue ici un rôle peut-être plus important que nous ne le soupçonnons, car le nom de Calder était lié à l'image de constructions aériennes dont l'ordonnance était sans cesse troublée par le moindre souffle. Quand nous regardons les Stables, le souvenir de ces formes colorées, dansant gracieusement dans l'espace, resté dans notre inconscient se trouve projeté sur les formes noires immobiles.

Ces stables portent des noms d'animaux, et le plus grand (environ 2 m 50 de hauteur), s'appelle «L'Araignée». On peut se promener dessous, on y pourrait faire la dinette comme sous une tonnelle. Ils sont faits pour le plein air. Sans doute à la Galerie Maeght, les voyons nous forcément en chambre, et cela pourrait rappeler l'impression que nous avons en visitant les ménageries des cirques, où les animaux, jusqu'aux éléphants, sont serrés dans l'étroite espace de toiles. Parlant de cirque, nous restons dans le pays de Calder: ne gagna-t-il pas sa première renommée, avant les Mobiles, par la construction d'un cirque en miniature? Il en est resté pour toujours à Calder de l'humour, et beaucoup plus. Dans les cirques, n'y a-t-il pas des équilibristes? Et l'équilibre au cirque, bien que reposant sur les mêmes lois de la nature, est assez différent de celui qui existe en architecture. Les Mobiles étaient des exercices périlleux d'équilibre, exécutés dans le vide, représentaient «Le Gracieux» par excellence. Les Stables sont vraiment de la même famille foraine, mais eux travaillent à terre, en maillot noir; et il y en a de très herculéens, de grande souplesse cependant.

Calder est l'ingénieur du songe, le mécano de la fantaisie. Il forge ses grosses et lourdes plaques métalliques, et il les joint à l'aide de gros boulons. Il ne cherche pas à les dissimuler, il faut au contraire qu'ils restent très visibles, qu'ils sautent aux yeux: les songes sont construits comme des ponts de fer. Le boulon devient élément décoratif, comme le pistil dans une fleur. Et pour ma part, je ne verrai pas dans ces œuvres un hymne à la gloire de l'esprit technique, à l'universelle puissance du boulon.

A la Galerie Internationale d'Art Contemporain, les frères Pomodoro, qui exercent en outre le métier d'orfèvre, exposent leurs sculptures. A leur propos renouvelons cette remarque que nous faisons au sujet de Consagra: beaucoup de sculptures contemporaines sont des façades, et sans s'apparenter au bas-relief, elles ne peuvent être regardées que de face. Nous verrons que le terme sculpture est impropre à désigner la plupart des ouvrages de Arnaldo Pomodoro.

Celui-ci, né en 1926, et l'aîné des deux frères, expose de grands ouvrages métalliques en forme de tableaux, de deux à trois mètres de largeur, et qui s'appliquent à la muraille. Ils sont faits en plomb, en zinc, en étain, en cuivre, en ciment et en bois. Les surfaces, noires, cuivrées ou de la teinte du zinc, le noir dominant fortement, sont lisses. Une impression de profondeur est donnée par le décalage des plaques les unes par rapport aux autres, ainsi que par certains reliefs et aspérités: fils de cuivre, taches formées par des

épaisseurs de soudure, et par le montage des certains objets, comme par exemple sur une surface noire une sphère métallique. («Le Mur», bas relief aux vigoureuses aspérités et qui suggère une idée de réalisme, fait exception.)

Ces œuvres où la clarté froide et mate du métal se détache sur le noir sans brillant du bois, sont sévères, et quand il s'en trouve, le ton plus chaud du cuivre ne vient que renforcer l'âpreté de leur gravité méditative. Ce sont là les pensées d'un orfèvre métaphysicien, et les titres «Tempo Fermo», «Tempo Sospeso», «La Farfalla del Tempo», «L'Inizio del Tempo», «Successioni del Tempo», indiquent bien la préoccupation de l'auteur.

Les œuvres de Gio Pomodoro, né en 1930, ne peuvent également être contemplées que de face. Ce sont des surfaces bombées, boursoufflées, donnant l'impression d'un morceau de moule (pour moulage de statue) brisé. Là encore, le souci plastique semble asservi à celui d'exprimer des qualités abstraites de notre monde. «Révélation de la fluidité», «Dilatation interrompue», «Dilatation de la présence», autant de titres, qui, s'ils ne sont pas choisis au hasard, montrent que ces œuvres ont l'ambition de suggérer ou rendre visibles des mouvements ou phénomènes cosmiques très généraux. Ceux-ci cependant restent vagues, un peu nébuleux, car il n'est pas dans les attributions de la sculpture de les préciser, et il paraît ainsi que ces surfaces boursoufflées livrent peu volontiers leur secret.

Les sculptures de César, né en 1921, exposées à la Galerie Claude Bernard, prennent d'autant plus de force qu'elles sont libérées de tout souci métaphysique, de cette recherche d'allusions cosmiques, qui se sont souvent montrés néfastes aux artistes contemporains. César est certainement un des meilleurs travailleurs du fer actuels. Il n'est pas un penseur, mais un forgeron: ses idées sont des idées de fer. L'évolution de César a été rapide et sensationnelle. Ses anciennes œuvres étaient des monuments assemblés à l'aide de morceaux de ferrailles prises ça et là, soudées, en partie refondues, et ainsi singulièrement métamorphosées. Fondant, forgeant, martelant, César avait aussi réalisé quelques statues faisant allusion à des formes humaines. Ses dernières œuvres, fort différentes, témoignent d'une haute maîtrise dans le travail du fer, et elles ont une beauté plastique puissante et noble. Ce sont des monuments verticaux, plus hauts et larges qu'ils ne sont épais, et vraiment de la sculpture, car ils vivent dans les trois dimensions de l'espace, et peuvent être contemplés aussi bien de face, de dos ou de profil. Formés de petites plaques ou facettes de fer soudées, montrant la lueur polie de l'acier ou les roussissures diverses des brûlures, parcourus d'amples et sensibles ondulations; formés encore de tubes coupés, écrasés ou gonflés, amassés comme un roulement intestinal ou des nœuds de serpents, ils imposent au regard des formes stables, organisées et harmonieuses, solidifiées dans une matière à laquelle une technique savante et variée a su donner de nouvelles vertus qui ne sont plus celles du fer industriel.

Une exposition intéressante, encore qu'elle fut un demi-échec, a été celle de Lapoujade à la Galerie-Librairie Le Musée de Poche. Sous le titre «Le Vif du Sujet» («Érotisme et Figuration»), Lapoujade réunissait vingt-deux tableaux dont les thèmes étaient les origines de la vie, le phallus, le pubis, l'accouplement, la torture, la foule (manifestations politiques), la bombe atomique. Bien que «figurative», cette peinture non-réaliste, restait allusive. Les thèmes évoqués, qui formaient un cycle allant du phallus (quatre tableaux en hauteur: «Les grandes Verges») au jaillissement des lueurs et fumées de la bombe, sont de ceux que la peinture peut présenter d'une manière lyrique et nouvelle, et la tentative était fort captivante. Cependant ces tableaux enfermaient apparemment des arrières pensées philosophiques ou morales, ainsi que des convictions idéologiques. Et certainement l'impossibilité où se trouve la peinture d'exprimer des jugements, en même temps qu'un certain pessimisme évident (en bref une certaine attitude existentialiste, fâcheusement d'ailleurs mise en relief par le préfacer), nuisait au jeu libre de la couleur et la désenchantait au lieu de l'épanouir.

A la nouvelle Galerie Daniel Cordier, Jean Dubuffet nous convie à une «Célébration du Sol: Texturologies et Topographies». La série des Texturologies n'avait pas encore été montrée à Paris, mais à l'occasion de l'exposition qu'il fit à Francfort au mois de décembre dernier, et où elles figuraient, nous en avons indiqué la genèse et l'esprit. Ces toiles sont toujours fascinantes par leur caractère

ambigu, inspirées d'abord par un souci très réaliste et précisément «terre à terre», puis entraînant l'esprit en des vagabondages divers. Dans la préface qu'il a lui-même écrite pour son catalogue, le peintre indique fort bien cette double tendance de son œuvre actuelle: «Observez que ma prédilection ne va pas à des sols pittoresques, luxueusement ravinés ou historiés, comme il s'en trouve, de ceux qui sont exceptionnels et sur lesquels pour ce motif l'attention se porte; oh pas du tout. Je n'ai pas le goût des choses exceptionnelles; c'est en tous domaines le plus commun et le plus banal qui fait le mieux mon affaire... Je veux rendre à cela attentif que mes tableaux figurent des sols vus en surplomb, d'un regard vertical... C'est de banalité que je suis avide. La Chaussée la plus dénuée de tout accident et de toute particularité, n'importe quel plancher sale ou terre nue poussiéreuse... sont pour moi nappes d'ivresse et de jubilation.» Mais l'art, en célébrant, transfigure, et d'autant plus le point de départ est insignifiant, d'autant plus loin nous sommes entraînés. Aussi ces peintures fonctionnent-elles pour le spectateur selon le même mécanisme que pour leur auteur, «un peu par moments dans le sens de machines à fascination, à exaltation, à révélation: quelque chose comme des offices de célébration de la matière vivante, prise à ses états les plus intimes et les plus généraux». Et c'est non sans humour qu'il ajoute: «mais ceci est dû à certaine tournure de mon esprit qui prend feu facilement et glisse pour des riens dans les métaphysiques. Loin de moi de prétendre que ces tableaux doivent prêter à de tels errements.»

En même temps que les texturologies et les topographies, qui sont des «assemblages» découpés dans des texturologies sacrifiées, nous voyons des dessins fort singuliers par leur minutie, qui sont des transcriptions des texturologies. Des quelques lithographies qui s'y ajoutent, en noir ou en couleurs, il n'y pas lieu de parler ici, car elles sont des échantillons ou aperçus d'une immense entreprise dans laquelle Dubuffet s'est aventuré depuis un peu plus d'un an et qui demandera encore autant de temps pour être menée à son terme. Divers albums sont déjà parus, premières étapes dans cet immense voyage de l'artiste à travers un monde lithographique inconnu. Cette gigantesque entreprise méritera, en temps voulu un article spécial.

Le Musée d'Art Moderne célèbre la longue carrière de Bissière par une importante retrospective. Elle est bien accueillie, ce peintre ayant eu depuis la guerre une certaine influence sur les jeunes peintres abstraits. Je me demande cependant si une exposition relatant avec une égale ampleur les diverses époques de cette œuvre, sert à coup sûr son auteur. Les tableaux que peignait Bissière à l'époque cubiste sont aujourd'hui assez décevants. Ils nous montrent bien que Bissière n'était pas un constructeur. Les tapisseries qu'il composa pendant la guerre en assemblant des morceaux d'étoffe de provenance diverse, figurant ainsi des personnages, des animaux, des fleurs, des décors irréels, étaient dans le domaine de la tapisserie ce que sont les collages dans la peinture. Il faut reconnaître que le procédé de la couture faisait un effet beaucoup moins subtil que celui du collage. Drouin exposa ces tapisseries en 1946. Depuis elles me paraissent avoir «passé». Elles donnent l'impression d'un songe en guenilles. Mais c'est son époque abstraite qui fit la renommée de Bissière. Comme il n'était décidément pas un constructeur ni un inventeur de formes, cette forme d'art lui a permis d'épancher des sentiments spontanés et frais en des peintures d'une grâce assez fragile, composées de taches sans profondeur, mais jolies. Il y a dans ces tableaux des caprices, des charmes, des fraîcheurs de vergers. Mais la forme étant irrésolue et la touche peu renouvelée, l'invention s'y trouve monotone.

BAYL - Fortsetzung von Seite 52

verlassen, die gelernt hat, gut und schlecht zu unterscheiden! Wer kann noch sehen! Dass Kunst nur von wenigen erlebt wird, ist zum grossen Teil Schuld derer, die sie mit unsauberer Mitteln verständlich machen.

Von Konfusionismus und Unsicherheit profitieren begreiflicherweise die mittelmässigen epigonalen Tachisten. In der Verwirrung der Geister wird die Abwesenheit des Geistes nicht bemerkt, und wenn Bilder, komplette Bilder fehlen, stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein. Da segelt dann ein drittklassiger Provinztachist im gleichen Satz einmal in den Weltenraum, ein andermal in die tiefsten Abgründe und denkt dabei ebenso wenig an Seraphisches

wie Dämonisches. Man kann es verstehen, dass ein aufgeweckter Verleger von Witzbüchern seit einiger Zeit Sätze aus tachistischen Vorworten und Kritiken sammelt, um einen Band vorzubereiten, der den Sedlmayrs viel Freude und Zitate liefern wird.

Ein paar ganz clevere Epigonen, denen das Schlagwort Tachismus inzwischen schon zu kommun geworden ist, lassen mit viel Aufwand verlautbaren, dass sie über ihn hinausgewachsen seien. Wie gerne möchte man ihnen glauben, aber die Bilder sind nicht anders geworden: amorph und unverbindlich hüllen sie sich in ein dumm-dreistes Schweigen. Von ihnen geht nichts aus, kein Zauber, keine Mitteilung, sie sind stumm wie die von Affenschwänzen gemalten pastiche — aber beides, Affenschwanz- und Pinselwerk, Tier- und Menschenprodukt finden die Gunst der Betrachter, Kritiker und Käufer. Die Feinde der neuen Kunst, die Ewig-Gestrigen, lachen sich ins Fäustchen.

Der falsche Tachismus schmarotzt auf den Worten, die ihn selbst-gefällig kommentieren; der Humus, auf dem er wuchert, ist ein Geflecht von Missverständnissen; er lebt aus zweiter Hand, ist ein Surrogat. Prospektliteratur ersetzt das unmittelbar ergreifende Erlebnis der Maler, Kritiker und Nutzniesser. Das intellektuelle Vergnügen wird gereizt, zu verstehen und verständlich zu machen, wie und warum ein Bild gemalt wurde, warum hier ein Kobalt, dort eine Scherbe und anderswo eine Rune steht, oder warum die Leinwand monochrom, oder statt viereckig unregelmässig sein muss. Es ist wahrlich spannend wie ein Kriminalroman, dem Maler hinter die Schliche zu kommen! Man ist selbst Detektiv, und der Maler liefert die Indizien. Und schliesslich spürt man ein erhebendes Prickeln, wenn man sich am Leitfaden der Kommentare in die nebelhaft wolkigen Gefilde emporgetastet hat und in ihnen wehende Blätter, magische Raumschiffe, Musikalisches und Rhythmisches beweisen kann. Reste einer alten aufklärerischen Tradition, die dem heutigen Kulturbetrieb entsprechend Bildung und Kunstverständnis in snobistisch exklusiven weihetollen Zimmerchen der Privatgalerien zelebriert und in miefigen Sälen der Erwachsenenbildung einmal wöchentlich von 19 bis 20 Uhr Kirschen vor den Pfau wirft (wie die Spanier sagen).

Die Kunst wird «nicht erfasst aus universeller Sphäre, aus einer vielseitig im tätigen Leben verwurzelten Existenz, vielmehr dient die Sensation des Künstlerischen nicht selten als Opiat, um hinwegzukommen über die Vitalität einer nicht zu bewältigenden Wirklichkeit». 1920 von Westheim beschrieben, war die Tatsache damals nicht neu und ist es heute erst recht nicht, hat jetzt allerdings andere, schwerwiegendere Folgen. Denn nach der unproduktiven Epoche des abstrakten Akademismus, die Kunstprobleme bebildert hat, versucht die erneuerte Malerei vitale, existentielle Fragen anzupacken, aus universeller Sphäre heraus in sie hinein zu gestalten, die sichtbare und unsichtbare, die begreifliche und unbegreifliche, die begriffliche und unbegriffliche Wirklichkeit vom Standpunkt einer im tätigen Leben verwurzelten Existenz zu erkunden und von ihr durch das Bild Kunde zu geben. Das ist kein unverbindliches Spiel, kein intellektuelles Vergnügen; vom Maler wird der Einsatz seiner ganzen Persönlichkeit verlangt — und ebenso vom Betrachter. Auch dieser muss den Weg ins Dunkel, ins Noch-nie-Gesehene wagen, sich zur selbstvergessenen Auflösung im Bilde zwingen lassen (Kandinsky), um die Chiffren und Informationen aufzunehmen, um die Bewegung nachzuvollziehen, um das Bild in seiner Ganzheit nachzuempfinden — wenn er bereit ist, sich selbst und die Welt zu entziffern.

Die Malerei ist wieder universell, poetisch, menschlich. Unmenschlich — das Schlagwort der Gestrigen — wurde sie nicht durch die Abwesenheit von Frauenakten, Männerporträts und idyllischen Landschaften, sondern durch den ausschliesslichen Anspruch lebensferner Atelierprobleme, intellektuellen Verständnisses und geschmacklicher Esoterik. Dorthin will sie der Popanz Tachismus wieder zurückbringen! Ungeistiger Modernismus sucht den geistigen Fortschritt aufzuhalten, indem er künstlerisches Empfinden durch Begreifen, Sensibilität durch Exklusivität, Sehen durch Wissen, menschliche Weite durch fachliche Enge korrumpt. Im Namen einer lauthals verkündeten illusionären Zukunft. Doch die neue, aktiv-abstrakte Malerei will wie jede echte Kunst nur Gegenwart sein, ganz und gar Gegenwart; sie schielt nicht nach den Urenkeln, züchtet nicht Ewigkeitsbazillen in überhitzten Texten — sie schafft in der Zeit für die Zeitgenossen, sie erweitert und belebt die menschliche Welt.

Im falschen Tachismus sind sie einander würdig: der eine verwischt mit Farben, der andere mit Worten die Konturen von Form und Geist, von Raum und Zeit.



970-6

The
priva
Haus
inclu
the
Gale
Hagi

We
INTE
Left
From
of h
who

This
18.5
high
perf
from
high
Belo
high
wood

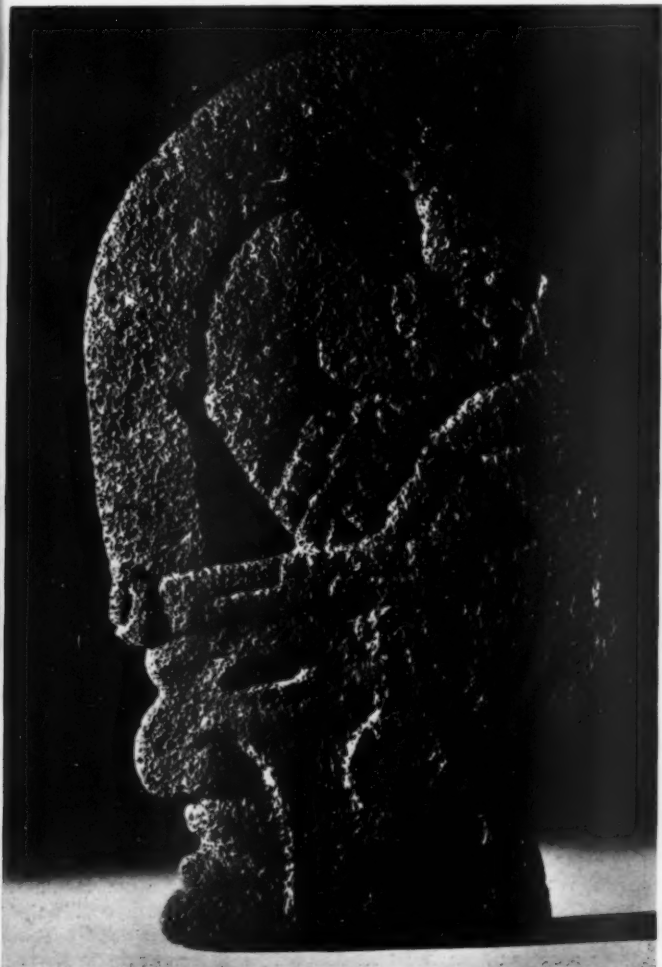


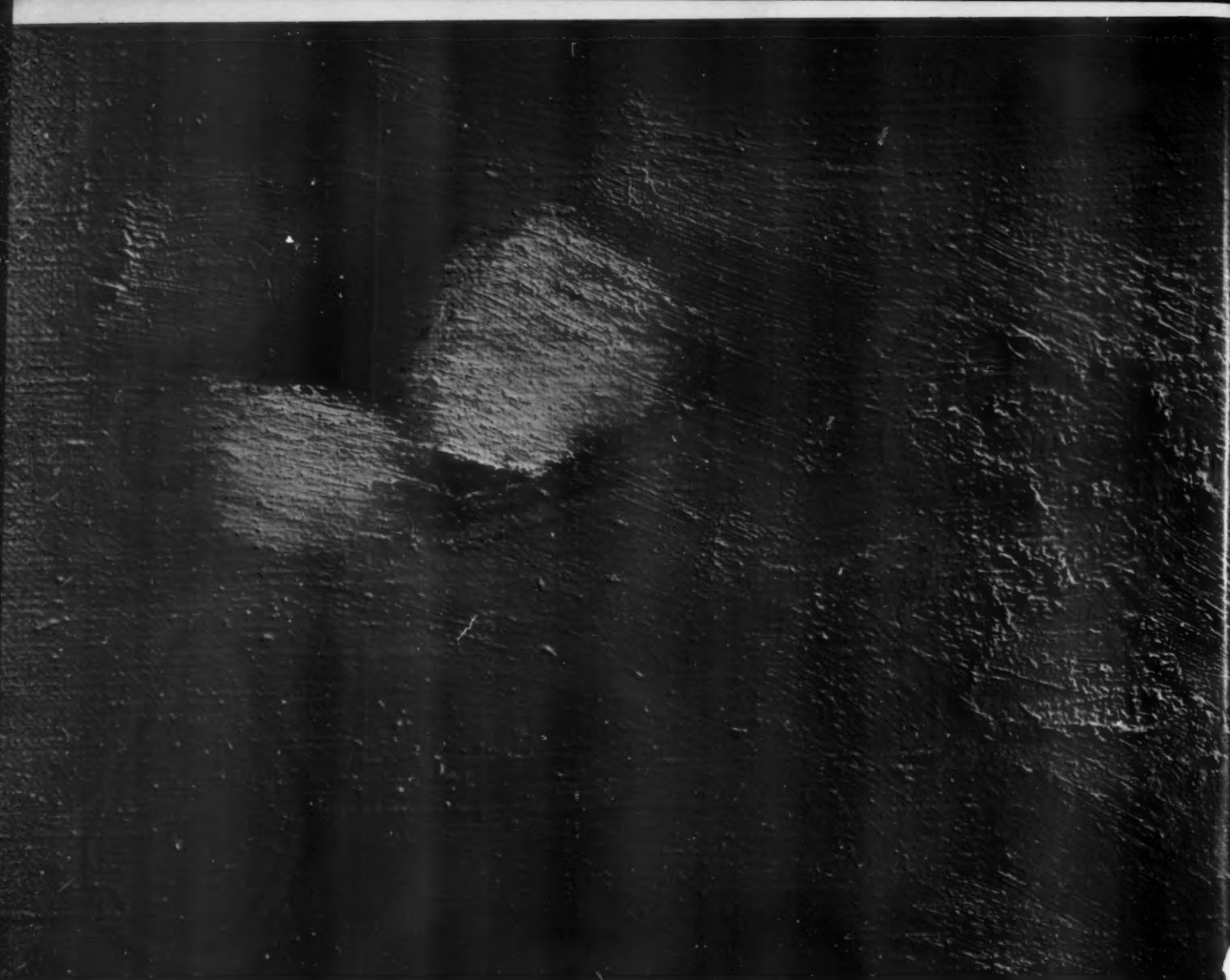
Pre-Columbian Art

The vast exhibition of Pre-Columbian art assembled from museum, gallery and private collections in Europe and America which was held first in Munich at the Haus der Kunst and later in the Zürich Kunsthhaus (with some modifications, including the addition of a large number of post-Conquest works belonging to the Mexican National Museum) has been shown most recently in Paris at the Galerie Charpentier. The exhibition will now go to the Rijksmuseum in The Hague and then to England.

We have already reproduced a number of works from this exhibition (see ART INTERNATIONAL, Vol. II/9-10 and Vol. III/3-4) and herewith reproduce a few more. Left page, clay figure of seated priest with incense bowl. Mayan. 600-900 A.D. From the island of Jaina (Yucatan). Ten inches high, six inches wide. Because of his beard this high priest may represent the Teotihuacan deity Quetzalcoatl who migrated to Yucatan and was known there as Ku-Kul-Kan.

This page, above: Teotihuacan bowl in form of death's head. Orange tone. 18.5 cm. high, 26 cm. broad. Below: ceremonial hatcha. Volcanic stone. 14 inches high. Totonac Civilization from the State of Veracruz, Mexico. Worn by priest performing the great rite of human sacrifice. Upper right column: Jaguar metate from Veraguas Province, Panama. Stone. 33 inches long, 17 1/2 inches wide, 12 inches high. Center: Mayan cylindrical vase with carved glyph from Yucatan. Ca. 900 A.D. Below: seated figure of the Fire God. Top removable. Hollow clay, 13 inches high. From Colima, Mexico. All photographs courtesy Stendahl Galleries, Hollywood and New York.





Tal Coat: Painting. 1959. 24 x 33 cm. Courtesy Galerie Maeght.

Pierre Restany

Le cas Tal Coat

Tal Coat est un solitaire, un cas totalement à part dans la peinture actuelle, dont l'épanouissement fut assez tardif, puisqu'il n'a trouvé sa «voie royale» qu'en 1951, à l'âge de 46 ans. Mais cette longue recherche antérieure l'avait mené au seuil d'une aventure hors de pair et sans commune mesure avec celle des hommes de sa génération, et sa démarche devait par la suite s'affirmer sans cesse comme l'une des plus personnelles et des plus originales de notre temps.

Pierre Jacob, dit Tal Coat, est né en 1905: il appartient donc à cette génération intermédiaire («les peintres de 1945») située en porte-à-faux entre les tenants directs du fauvisme et du cubisme et les pionniers de l'abstraction d'une part, les épigones de la troisième génération abstraite d'autre part. La génération de Tal Coat, c'est en fait celle qui va de Fautrier et de Dubuffet à Bazaine, Estève, Singier, Le Moal, Manessier, à Hartung, à Wols, à Bryen aussi. Parmi eux, il fait figure d'isolé, par sa formation aussi bien que par son développement. Certains partiront de l'expressionnisme pour s'acheminer vers l'informel ou l'art brut, d'autres situeront leurs démarches à la jonction de l'expressionnisme et du surréalisme, les derniers enfin, et les plus nombreux, tenteront une synthèse personnelle entre la géométrie cubiste et l'intensité chromatique des Fauves (leur évolution sera d'ailleurs plus lente, moins brusque, beaucoup plus linéaire et cohérente). Bref, la personnalité de tous ces peintres — quel que soit leur degré respectif d'épanouissement et de libération a été tributaire d'emblée de l'acquis culturel immédiatement antérieur, l'acquis des vingt dernières années de l'autre siècle et des vingt premières de celui-ci

(période fertile en écoles, en mouvements et en ismes). C'est dans ce contexte qu'il leur a fallu dégager leur originalité et justifier chaque étape de leur évolution par l'abandon des parti-pris correspondants.

Tal Coat n'a pas échappé à cette loi, mais ses origines géographiques et ethniques altérèrent les données initiales de son expérience. Il débuta sous le signe d'un post-symbolisme inspiré de Gauguin. Ce fils de pêcheurs bretons, apprenti-céramiste à la faïencerie de Quimper, retrouve d'instinct la vision picturale du maître de Pont-Aven. La Bretagne de Tal Coat, cet enfant du pays, c'est sans aucun doute celle du «Christ jaune» ou de la «Vision après le Sermon»: c'est là qu'il ira puiser la matière-même de ses premiers élans. Gauguin sera son premier maître à penser: il lui donnera son premier vocabulaire, il lui offrira les premières images nécessaires à la transposition plastique d'un univers quotidien et familier.

* * *

La facture de Tal Coat tient alors du Cloisonnisme et du Synthétisme, procédés caractéristiques de l'école symboliste de Pont-Aven. On retrouve dans les paysages des années 25—30 une caractéristique exaltation de la théorie cloisonniste: utilisation des larges surfaces planes décoratives (chaque aplat uni de couleur pure étant cerné d'un graphisme «cloisonnant», sinueux et fortement appuyé), juxtaposition linéaire de tons purs, sans transitions de valeurs, bouleversement et éclatement en conséquence, de la perspective et de l'espace naturalistes.

La tendance «synthétiste» à la transposition imaginative du réel, à l'abstraction décorative, à l'élimination du détail dans la quête de l'essentiel est plus accusée encore dans les portraits exécutés par le peintre à cette époque. Tal Coat reprend à son compte le slogan de Moréas: «Vêtir l'idée d'une forme sensible»; l'analyse psychologique schématise l'étude des visages, les rides anecdotiques sont sacrifiées au trait frappant, à la saillie de la person-

nali
acu
pers
pou
en
elle
vue
men
figu
ser
acido
men
déb
évo
plas
d'im
Mas
un
Mais
la
ouv
ure
n 1
port
ead
il j'
parti
conc
juste
surré
Pica
obje
la ré
refus
refus
mise
esse
lopp
que
app
natur
et so
men
et en
conc
cher
univ
laque
d'int
Noir
long
des
l'exp

En 19
de Ju
s'y t
elles
rique
poiss
mais
l'Être
pour
lors
«fluid
1948,
tielle
A ce
il pr
forme
mani
intim

(Right
Portra
Fish. T
The M
Paintin

nalité. Le dessin de la figure et de la silhouette perd la rigide acuité des contours: le personnage apparaît intégré dans un tout personnel, dans sa propre ambiance psychologique. Le portrait pour Tal Coat n'est que prétexte à rendre un certain milieu affectif, en bloc. La figure humaine ne se découpe pas sur un fond, mais elle est intégrée dans un tout parfaitement équilibré du point de vue rythmique. La série des «Massacres» qui nous apparaît violemment expressionniste demeure significative de cet état d'esprit: la figuration symboliste du sang (dans la gamme la plus variée de ses tons, du carmin à l'incarnat, du registre le plus strident, vif et acide, à l'éclat le plus chaud) a envahi l'œuvre et s'est pratiquement installée dans l'atmosphère. Tandis que les personnages découpés en aplats comme de fantomatiques ombres chinoises évoquent leur mort, ressuscités qu'ils sont par le peintre à la vie plastique, la chair en lambeaux arrachée aux visages colle à d'imaginaires murs et souille des habits d'apparat. Cette série des Massacres qui se situe aux alentours des années 1936 constitue l'un des points culminants de la première «carrière» de Tal Coat. Mais ce symbolisme déchaîné ne constitue que l'une des directions (la plus brillante et magistrale peut-être) d'une recherche très ouverte et perméable à toutes les tentations et toutes les aventures.

En 1935, Tal Coat a participé à la Galerie Billiet-Worms à une importante exposition de groupe où figurent un certain nombre de leaders de la génération. Dans cette exposition, qui fait le point, si j'ose dire, de l'activité artistique à Paris durant cette première partie de l'entre-deux guerres, Tal Coat apparaît plutôt comme un conciliateur, l'homme des solutions de synthèse. Sa peinture, plus austère avant les «Massacres», témoigne parfois de réminiscences surréalistes et de lointaines influences du cubisme synthétique de Picasso. Mais s'il demeure encore fidèle aux concepts de figuration objective, il se distingue déjà d'un Desnoyer ou d'un Humblot par la recherche constante d'une densité spécifique de l'espace, le refus de la perspective classique et de la tri-dimensionalité. Ce refus constant chez Tal Coat d'avoir recours aux procédés de la mise en scène traditionnelle de l'étendue est certainement le trait essentiel de sa personnalité artistique, le germe de tous les développements futurs. C'est à la quête de cette spécificité spatiale que l'artiste vouera sa recherche, qu'il mènera dans le sens d'un approfondissement continu de son intimité affective avec la nature essentielle des choses. Tal Coat, «front de bois», c'est épais et solide de stature, a toujours communiqué en force avec la nature, menant cette vie ambiguë des hommes d'Armor, à la fois sur terre et en mer. Sa vision des choses est naturellement cosmique, il a conclu d'emblée un pacte d'intégration à l'univers. C'est à la recherche de la totale réalisation plastique de ce pacte d'intégration universelle qu'il se livra inlassablement, de 1935 à 1952 (date à laquelle sa démarche s'est enfin stabilisée au degré maximum d'intense vacuité avec des toiles telles que «Derrière le Château Noir» ou «le Grand Signe»). Il aura à surmonter pendant cette longue période les séductions contradictoires des mouvements et des styles divers qui marquèrent son époque, du néo-cubisme à l'expressionnisme et au surréalisme.

En 1946, le geste cloisonnant de Tal Coat se situe à l'intersection de Juan Gris et de Braque: les structures analytiques de l'Espagnol s'y trouvent adoucies et compensées, diffusées en arabesques, elles tracent au terme de leur cheminement les coordonnées lyriques d'un espace-milieu d'où émerge le signe symbolique de poissons entre-croisés. Mais ce symbolisme formel s'avère désormais insuffisant à rendre compte de la fondamentale situation de l'Être dans l'Univers, telle que l'artiste en ressent — à l'état réflexe, pour ainsi dire — la perception instinctive. Tal Coat cherche dès lors à approfondir ce symbolisme de l'eau, milieu de situation «fluide» par excellence: avec la période glauque qui débute en 1948, il s'attachera, toujours au plus profond, à en rendre l'essentielle réversibilité.

A ce niveau de sa démarche, l'évolution de Tal Coat se précise: il prend conscience de l'unité du monde élémentaire sous ses formes diverses. L'Eau est un élément, l'Air aussi, et la Lumière: manifestation médiate et sensibles d'un seul Tout auquel l'Être est intimement associé.

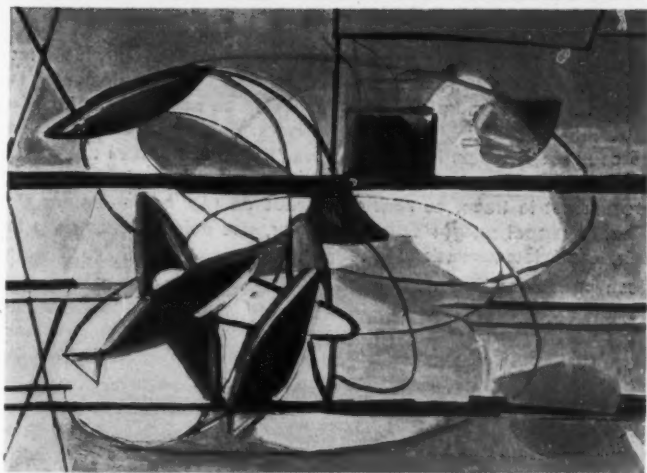
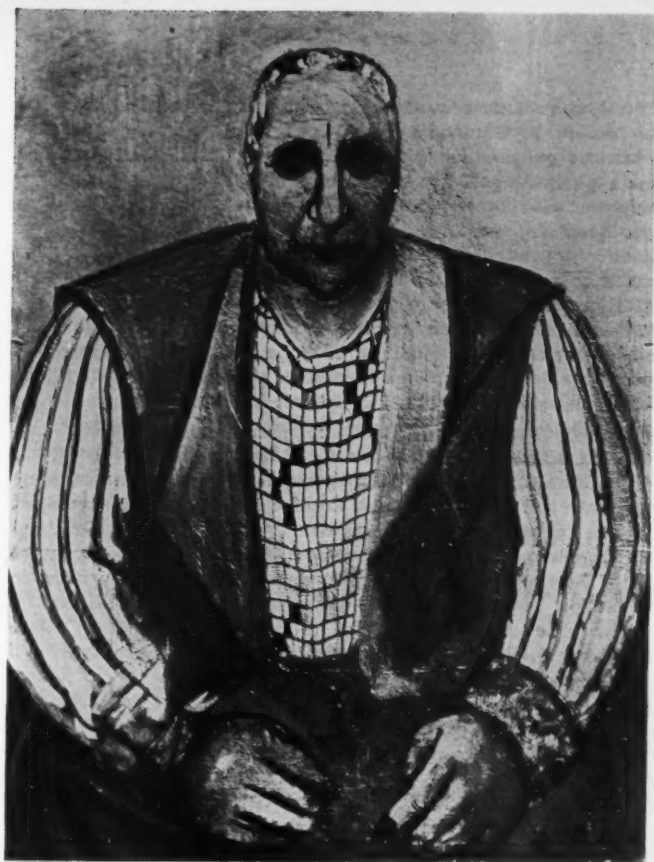
(Right, from top down)

Portrait of Gertrude Stein. 1937-38. Courtesy Galerie de France.

Fish. Toward 1948. Courtesy Galerie de France.

The Massacre. 1937. Courtesy Galerie Henri Benezit.

Painting. 1959. 60 x 101 cm. Courtesy Galerie Maeght.



C'est à sa solitude provençale du Château Noir et à la réflexion sur l'œuvre de Cézanne que Tal Coat doit la perception de ces évidences qui vont élargir sa vision aux limites extrêmes de la fusion panthéistique. Les années de l'immédiate après-guerre à Paris sont des années de chaos, de fermentation, de révolution artistiques d'où vont se dégager peu à peu les éléments d'une situation nouvelle. Les mouvements succèdent aux mouvements, les écoles se multiplient, les expériences foisonnent. A cette essentielle incohérence, comme au tourbillon inconstant de la vie parisienne, Tal Coat préfère la solitude des environs d'Aix, hanté par le souvenir de Cézanne, par le Cézanne prophétique, baroque et panthéiste des dix dernières années de sa vie, celui des dernières «Montagnes Sainte-Victoire», des derniers «Châteaux Noirs».

Seul avec lui-même, l'artiste s'efforcera, humblement et quotidiennement de retrouver le sens menacé de cette fusion totale de l'Être et du Cosmos, le sens tautologique de cette natura naturans où viennent s'unir des «courbes de femmes à des épaules de collines». Dans ce contact intime avec une nature prédestinée, il refait pour son compte personnel les fondamentales découvertes du maître d'Aix; il en reprend l'ultime message, il s'en sert comme base de méditation. L'ombre et la lumière n'existent plus pour lui, il cherche à fixer sur la toile la trace légère et irrévocable, allusive et définitive, immatérielle et immémoriale d'une lumière synthétique qui soit le reflet de l'âme-même du monde : modeler la vie par le seul usage de la couleur, au-delà des vocabulaires et des structures morphologiques. Ainsi s'aménage peu à peu la vision cosmique et universalisée qui devait à partir de 1951 le conduire à une expression métaphysique de la Praxis, dépouillée de toute anecdote, de toute notation épidermique. Le geste de Tal Coat se débarrasse des derniers formalismes, vestiges des langages appris, il atteint à des normes et à des dimensions nouvelles; la matière s'allège, les oppositions de couleurs s'estompent, les effets se réduisent, les contours se corrodent pour faire place à un espace privilégié, celui de l'Être-là, où nous avons lieu, et où s'inscrivent en signes immémoriaux les irrésistibles émanations des forces élémentaires (signes de transcendance, car ils marquent ce pacte original, cette adhésion instinctive de l'Être à l'Univers: comme ils sont proches de ceux de Lascaux, leurs frères primitifs! Ces traînées noires ou bistres suivent la piste de troupeaux dont l'espace pictural inscrit et transmet la trace, ce sont des lignes de pierre, des veines de silex, le rappel du geste d'un chasseur, des éclats blancs dans le noir, des éclats noirs dans le rouge).

Nous pénétrons là dans l'au-delà du regard et pourtant dans un domaine aussi quotidien que le regard lui-même: c'est le règne de la lumière illocalisable et pourtant omni-présente, des distances intériorisées. Où que notre regard porte chez Tal Coat, la vision le fuit, elle le précède, elle semble à l'origine de l'espace qu'elle nous convie à appréhender. Tout est là, dans ce sentiment constant de voisinage total, de proximité absolue et pourtant d'approche incessante. L'incarnation du signe, dans cette parfaite ambiguïté, consacre la reconquête de la fondamentale Unité.

La tentative de parfaite fusion cosmique de Tal Coat commence où finissent les expériences de totale réversibilité spatiale des paysagistes Song et des dernières aquarelles de Cézanne. L'art de Tal Coat — et son évolution récente en témoigne plus clairement encore, si besoin en était — se fonde essentiellement sur le refus de la forme. La forme est en soi antinomique à sa conception de l'espace: elle le cloisonne et le divise. Par les exigences de sa vision synthétique l'auteur en est venu à nier le cloisonnement de ses débuts. Seuls les signes de Tal Coat parfaitement intégrés, c'est-à-dire participant à l'élaboration-même de cet espace, peuvent en susciter l'intérieure vitesse, qui est incessante mobilité. Cette mobilité exclut toute cristallisation formelle, tout agencement structurel: elle n'est que la trace aérienne — le déplacement — du geste suscitant l'espace. Ainsi l'espace de Tal Coat atteint-il à cette temporalité qui permet l'immédiate diffusion de chaque élément. Le geste en s'affirmant porte en lui les conditions de sa présence et de son oubli: cette spatialité qui n'est que mouvement devient inobjectivable. Ce vol d'oiseaux, cette présence humaine, ce passage de troupeaux ne sont que moments ou notes vibratoires d'un espace qui en les recueillant s'éveille à notre perception. La présence de l'espace et sa fuite sont inclus dans ce frémissement de la toile, ce rythme qui a rompu définitivement avec tous les systèmes formels. Ainsi se produit dans chaque œuvre cette perpétuelle osmose, cet échange élémentaire entre la singularité du geste et la généralité de l'espace qu'il crée: celle imprégnation totale, ce vide tendu, c'est le «respir du monde». Il n'est pour le saisir d'option que le pur réflexe, celui de l'exhalaison par lequel l'être qui respire «appartient» au monde. Tel est l'influx



Painting. 1959. 24 x 33.2 cm. Courtesy Galerie Maeght.

moteur de cette communication qui se résoud sur la toile en un faisceau de gestes premiers, chiffres réels de tous les commencements, origine et fin en soi. . . .

L'exposition Tal Coat à la Galerie Maeght, après quatre ans de silence, était l'un des événements les plus attendus de la saison parisienne. Les œuvres exposées, toutes récentes — elles datent de 1959 — s'inscrivent dans la suite logique des évidences assumées par leur auteur depuis 1951. C'est l'époque, on l'a vu, où rompant avec ses précédentes recherches expressionnistes et post-cubistes, l'artiste a pris conscience d'une intuition cosmique de l'espace pictural et s'est acheminé vers un panthéisme lyrique où le moi créateur se diffuse dans l'univers, en pleine osmose et en totale réversibilité. Depuis lors, ce fut une recherche constante de la sobriété, de la rigueur dans les effets. L'espace de Tal Coat que ne limite aucune perspective, que n'assigne aucune structure, n'est que luminosité, vitesse, transparence. Étrange, périlleux et sublime paradoxe que cette investigation d'un Néant spiritualisé qui s'identifie au Tout, qui devient Matière et Esprit par la magie du geste pictural.

Dans cette situation d'ouverture au monde, le peintre assume un double phénomène d'osmose, intégrant à lui l'univers et s'y dissolvant en retour. La peinture de Tal Coat par ses affleurements rythmiques rend bien cette vibration-réflexe, cette respiration des choses, qui marquent le constant passage de l'Être à ces deux moments extrêmes de sa conscience.

Tal Coat demeure un cas dans l'école de Paris. Sa peinture est difficile, elle refuse aujourd'hui tous les compromis et toutes les concessions, bien qu'elle puisse parfois paraître à l'observateur superficiel d'une éblouissante virtuosité. D'aussi brillantes qualités plastiques n'ont pas découragé les plagiaires à la recherche d'une recette nouvelle. Bien au contraire: il s'est créé à sa suite, dans la jeune génération, tout un courant de paysagistes-luministes abstraits chez qui — trop souvent, hélas — l'appréhension intuitive de l'espace pictural et l'inobjectivable perception de sa mobilité cèdent la place à la réelle vacuité de l'effet esthétique.

Cette exposition de 1959, qui n'est pas d'une lecture facile, laissera sans doute froids ou perplexes ceux qui n'ont pas saisi la réelle portée d'une telle aventure: elle témoigne combien Tal Coat — incomparable et inimitable — partage, par l'absolutisme de son esprit, la solitude des grands.



Painting. Oil on card. 1959. 19.2 x 27 cm. Courtesy Galerie Maeght.

Some London Exhibition

MAN MADE OBJECTS

Post-war painting has been a record of conventions destroyed by artists with a tremendous talent for painting. The art of Man Ray, on the contrary, is a record of the manipulation of conventions by somebody without much talent for painting. Presumably the artist would go along with this opinion, as he has written that his works are 'designed to amuse, bewilder, annoy or inspire reflection, but not to arouse admiration for any technical qualities'. He retains conventions of perspective, drawing, atmospheric softening, and so on, primarily for shock and surprise. His is an iconographic imagination, like Magritte's. His lack of interest in materials is shown not only by his characterless handling of oils but by the history of his dada objects. To quote the catalogue of his retrospective exhibition at the Institute of Contemporary Arts: 'Lampshade, metal, 1920 (reconstructed 1952); 'Cadeau, 1921 (object reconstructed 1958); 'Object of Destruction, 1923 (destroyed by visitors to the Dada exhibition, Paris 1957, reconstructed 1958)'. These objects, like some of Duchamp's, were at the heart of the dada attack on the tedious process of traditional techniques and the uniqueness of the work of art. The dada selection of mass-produced, everyday objects (some 'interpreted', sometimes simply 'chosen') has been described by H. E. Janson, in the *Bulletin of the Atomic Scientists*, as "the quintessential work of art—an act of the imagination made visible in a manner so simple and direct as to dispense with the trained hand entirely". Thus, when the originals were lost or destroyed, they could be easily reconstructed—an additional slight to the cult of the uniqueness of art. Obviously the paintings of a man who works in this way will interest more as inventions than as performances.

It is as an examination or, perhaps, a play with objects that much of Man Ray's best work can be described. He derives, as he says, "inspiration from man-made objects". He has divided his development into five periods: Before 1915 (New York), 1915-20 (New York), 1921-40 (Paris), 1941-51 (California), After 1951 (Paris), and in all but the first period the representation or the making of objects is central. In the 1st Paris Period, for example, he painted pictures which tangled illusionistic details in abstract frameworks. In California he painted the series of "Shakespearean Equations" in which he used "the mathematical models languishing in the dusty cases of the Poincaré Institute". Characteristically Man Ray took the objects out of 'the dusty cases' and mixed them with other objects, in a conception of still life as a mysterious junction, derived from the paintings of Chirico did at Ferrara.

Ten years ago Man Ray wrote that "chance and hazard were the guiding sources of inspiration", but, in view of the consistent use he has made of objects, patiently represented in his pictures within a kind of neutral employment of the conventions, this can be doubted. In the pursuit of chance he has powerful competition; it is in the realm of objects that he has made his most personal contribution. He is a commentator on the idea of the world as a shelf on which all sorts of objects are carried, for use or for store. It is a shelf on which artefacts pile up from the past and the present, as in the two-tiered furniture in Holbein's "Ambassadors". Man Ray can be linked with di Chirico's collections of biscuits, toys, sweets, drawing instruments, and sticks. René Magritte has described his purpose as "the creation of new objects and the transformation of known objects". Usually a system of psychological symbolism is evoked to account for the object-play of these artists, but now that Freud's dream-book is no longer the big key it once was, such deciphering seems to dissolve objects rather than to interpret them.

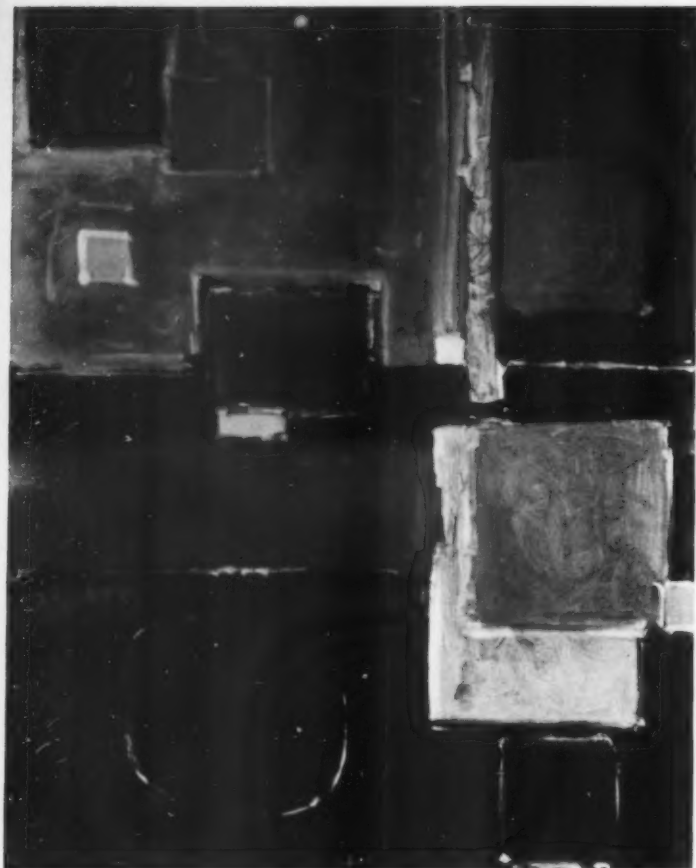
Since the Industrial Revolution the number of man-made objects has increased by a racing progression; despite the safety-valve of obsolescence it sometimes seems that houses must become solid with man-made objects, that cities will be silted up entirely with artefacts. Every human activity and occasion is being colonised by things. It is as a painter of the loaded environment, of the strange world of possessions, that Man Ray has done his best work, whether this was his declared intention or not. On some objects he has conferred the status of work of art; others he has located in the suggestive network of relationship and enigmas that arise whenever we see objects separated from the context of human possession. He looks at objects the way a Martian might examine Robinson Crusoe's heavily-furnished island. Thus the shocks and surprises of such object-painting, once it is unwrapped from past pseudo-psychological explanation, may be viewed as a response to the new experience of numbers of objects that everybody in the 20th century is exposed to.

MIDDLE GENERATION

The Waddington Galleries is staging a show of 'Four English Middle Generation Painters'. These are Terry Frost, Patrick Heron, Roger Hilton, and Bryan Wynter. They are also, though the gallery did not say so in this context, St. Ives painters (Frost and Hilton part-time, Heron and Wynter full-time). 'Middle generation' means that these painters are old enough to know what they are doing but young enough not to have formed habits. The average age of the group is forty-four: their early freshness should have now crystallised into personal statements, but their maturity should not yet have turned to stone. In their brilliant book "Non Verbal Communication", Ruesch and Kees give a chart to indicate the development of communication by age-groups. This 'middle generation' is on the threshold of Ruesch and Kees' 'later adulthood' in which 'intake of information and learning [are] now displaced in favour of output of information, teaching, governing, and ruling. Participation in decision-making groups'. To decide if these painters measure up to the expectation of their age-group let us consider their present work and some of the stages by which they arrived at it.



Bryan Wynter: Coastal Journey. 1959. Oil on canvas, 60 x 48 inches.



Patrick Heron: Blue Painting—Squares and Disc. August 1958—February 1959. Oil on canvas, 60 x 48 inches.

The work of Bryan Wynter is based on a calligraphic brush stroke, learned from Tomlin and Tobey in 1956. However, he opens up space behind the sign-carrying surface, not with the transparent net-like continuities of Tobey but in dramatic shafts and vents. His organisation of signs into intricate spatial structures, half solid in their articulation, is influenced by Vedova. Patrick Heron's new works are of soft melting puddles of colour, influenced since 1956 by Francis, Tomlin, and Rothko. Soft washes have replaced the late-Braque-based linearism of his preceding style. Are these sudden switches of style, only 3 years old, what one expects of a solid 'middle generation'? Both these artists reveal sudden intakes of new information at the formative moments of their new styles. This seriously weakens the claim made by Alan Bowness in the catalogue for the equality of these painters with the CoBrA group (first number of its magazine, 1949) and with American painting (where the conversion years were around 1947–1950).

The abstractions of Terry Frost, like Heron's and Wynter's, rely, to a considerable extent, on the evocation of landscape forms and spaces. The strategy of combining the formal devices of abstract art with memories of and allusions to nature is characteristic of St. Ives. The world is sighted, as Alain Robbe-Grillet has said in another connection, through 'a screen set with bits of variously coloured glass that fracture our field of vision into tiny assimilable facets'. The retention of landscape is typical of British art of the 30s (when it was often coastal) and of the 40s (when it was inland pastoral). The "genius loci" is supposed to permeate British studios, a belief popular with Establishment opinion here. (For example, the British Council's London office acts as a picture-window onto St. Ives, where visiting Museum officials and all can see Heron, Frost, Wynter, with less trouble than the work of less-approved artists who live and work in London.) If the 'middle generation' were working efficiently on the matter of 'output of information' their kind of meteorological and pastoral abstraction should be influencing the younger artists. However, their solution is only valid to the younger St. Ives painters. Few of the other young abstract or realist painters are receiving the message.

The fact is, I believe, that all four artists (and others not in the exhibition) were born at a time which let them in for a severe crisis in the 40s and 50s. It became clear to Europeans and Americans that a great deal of modern art had become a cumbersome apparatus that inhibited activity rather than making it possible; it was a rhetoric which constricted rather than extended one's reach. The post-war hoard of Picasso followers in Paris and Italy was one reaction; they elected the anxious security of a studio full of fancy tricks. In America the reaction to the crisis was, most fruitfully, a strategy of simplification. It was discovered that art could appear strong and clear without the multiple viewpoint, fauve colour, drawing, the Unconscious, and so on. These renunciations, though it is easy enough to list them now, were originally like the terrible shedding of members of a family in an exodus. It required courage, faith, intelligence in the different artists who made these renunciations first (Pollock, Newman, Still, etc.). In England, however, though the collapse of early 20th century styles was felt the general reaction was one of compromise or, as Bernard Dorival said of the Parisians who 'married' fauve colour with cubist drawing in the 40s, synthesis. The 'middle generation' occupy an elaborately qualified position: they are abstract, but dig landscape; they love the country, but see the London exhibitions, and so on. Heron as a writer has summed up the duality that results from their synthetic position by his formula that a painting must be both space and surface, which is to say that both Nature and Maurice Denis must be satisfied. On the whole, therefore, it would seem that the 'maturity' of the group does not have the general significance claimed for it. It is notable that younger painters, influenced like these by American art since 1956, are attempting to start clean, without the shreds and irons of earlier rhetorics that the middle generation have brought with them out of the post-war crisis.

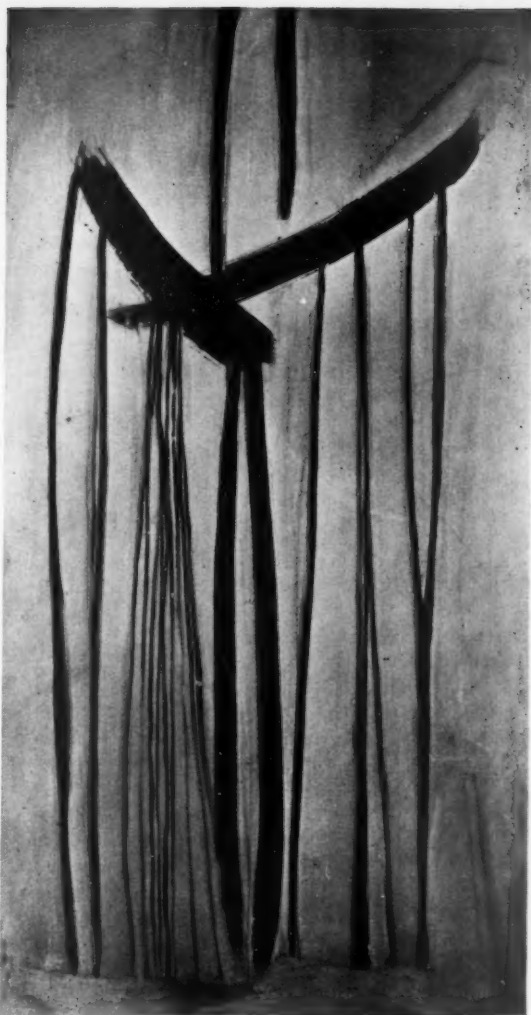
Hilton's work is typical of the synthetic approach of the 'middle generation', though he is by far its best painter. His work reads like a record of indecision, though he is able to coax his best work along until the seismographic tremble gets on esthetic poise.



Roger Hilton: March 1959. Oil on canvas, 36 x 28 inches.

Scuff
which
sphere
between
of the
which
person
state
many
again
past'
only
with
and
mate
accept
antith
future

THRE
Again
Denis
Again
thing
of ac
on th
that
differ
they
inter
in wh
can i



Terry Frost: Black, White and Red. November–December, 1958. Oil on canvas, 48 x 25 inches. (All blocks courtesy Waddington Galleries, London.)

Scuffled planes of chocolate brown or khaki or yellow, on or out of which sprout lines that start sharply and trail off into an atmospheric blur, record his alternations between passion and doubt, between perfunctory and meditated passages. He alone has made of the complexity, weakness, and bad luck of his age-group an art which expresses, without outside aid, the shared dilemma and his personal place within it. In *Art International* (II/2-3) was quoted a statement by Hilton in which he said that "the throwing off of so many... 'expendable conventions', has left us free to take up again the whole resources of the accumulated technique of the past". Thus he recognises a major shift in esthetics but uses it only to rediscover congenial aspects of pre-crisis art. And so it is with his companions who try to hold together, on one side, nature and oil paint's tradition resource, and, on the other, gesture and materiality—while resisting the change that stems from a full acceptance of the new position. The tug between these two antithetical systems, visible in their work, leads me to predict future dramatic style-changes from these supposedly stable painters.

THREE FROM PARIS

Agam, one of the 'movement' movement centred on the Galerie Denise René in Paris was introduced to London at the Drian Gallery. Agam is concerned with breaking down the work of art as something static and building into it movement and change. One way of achieving this is shown by three-paintings-in-one: one is painted on the picture plane and the others on each side of regular slats that rise from the picture plane. As you move from side to side different pictures appear, but three is no better than one when they are only low-temperature geometrics. However, far more interesting are what Michel Seuphor calls 'transformable painting' in which participation is not restricted to looking. The spectator can intervene and with the parts prepared by the artist spin a

wheel or move pieces from one hole to another. Seuphor points out that the artist keeps control because the "elements are pre-created in colour, form, and number". Granting the factor of artistic control extending to pieces movable by other people, a problem still arises concerning the satisfaction or entertainment of the spectator in the role that Agam has assigned to him. Obviously the experience of moving these bits, changing the pattern, is linked with play. However, what is the reward of this game and how do you know when you've won—or lost? It seems that you have complete freedom within the system; you are 'home' any time you choose to say you are. I know from experience of movable works (by another artist) that you don't go on playing after the novelty of possession has worn off. The fact is, non-agonistic games, in which all moves are equally probable and equally profitable, will soon settle down to one physical state, like any stationary work of art. And as such, some of Agam's objects, sprinkled with forms that resemble the tactile control knobs of an experimental cockpit, decorated also according to a colour code, are agreeable to see.

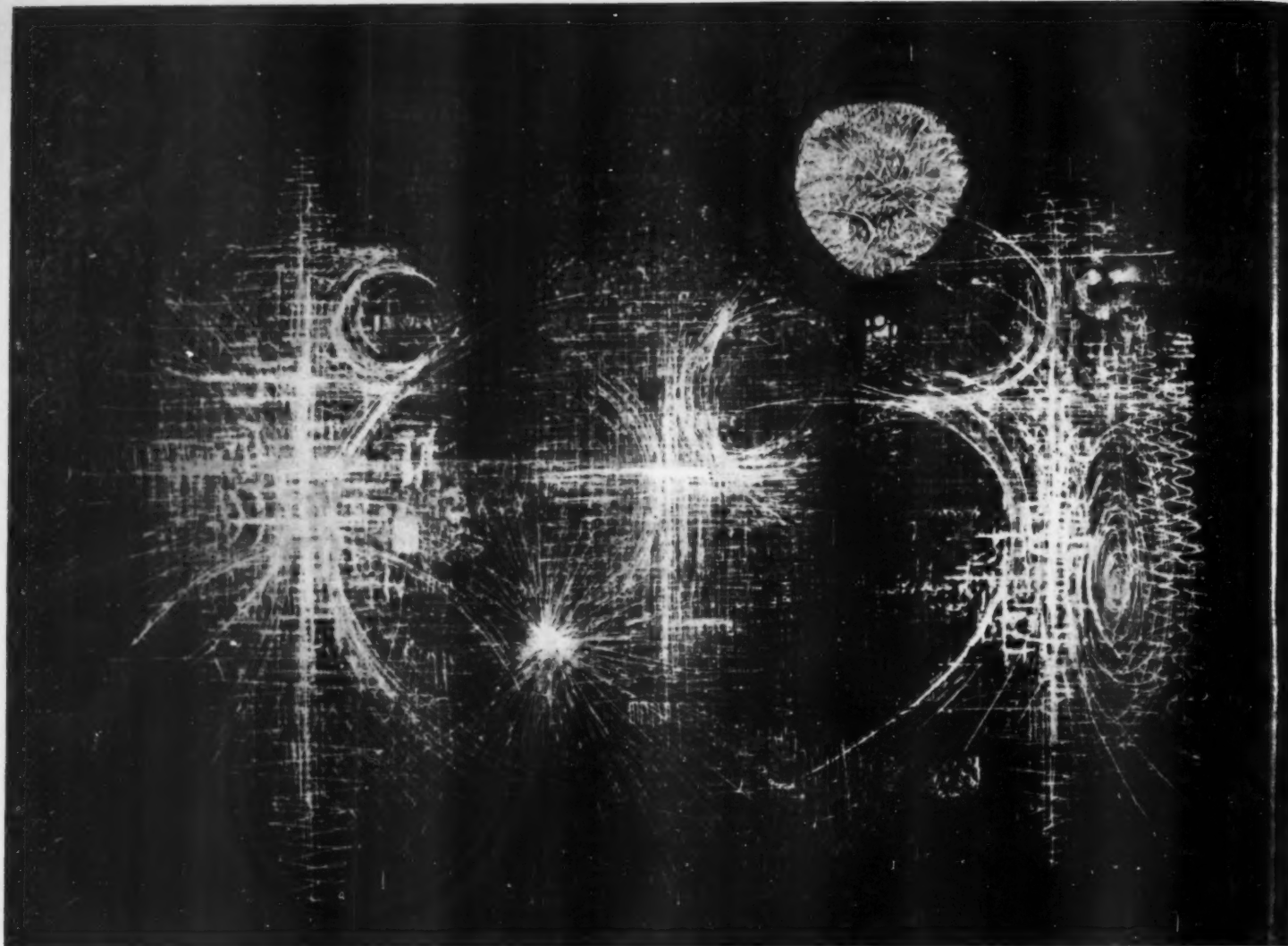
Atlan is like Agam in being a surname-only painter (an affectation which often signals a man fixed in the stereotype of Artist). He is represented by Parisian critics in terms of primitivism and this theme is useful for it serves to differentiate the puffs they write for Atlan from the ones they turn out for other painters. Michel Ragon sees his paint as 'the original humus'. Dorival detects 'cosmic or visceral powers'. Georges Le Breton locates the origins of the paintings in an 'inner Atlantis'. And the painter himself is on record as saying of his art: 'I believe it has a barbaric force.' His imagery, suggested by and through heavy dark patterning, belongs to the iconography of flora (exotic) and fauna (wild) which developed in Europe in the 40s, out of Chagall, Klee, and Picasso. This Zoo and this hothouse are common to the CoBrA group and its many ramifications. To relate this primitivism, however, as all his critics do, to the personality of the man rather than to an international bestiary, is misleading. This is not to say that Atlan has not made a personal statement, but it is to deny him the position of 'Noble Savage'.

Atlan's stylistic origins in the 40s are with such painters as Hartung, Schneider, Bryen, Soulages, Goetz. They shared, in their paintings and in their conversation, such topics as the role of black and the function of signs—as Georges Le Breton has recorded. By 1947 Atlan was painting 'magically large black signs' which the artist connects with early memories of 'trees in wintertime'. This linking of the marks of the brush with phenomena has analogies with Soulages' reminiscences of dolmens and the Romanesque. Atlan, in fact, is one of a number of Parisians who, despite common sympathies, have come over to the public singly. It was salutary to be reminded (by Atlan's exhibition at the Kaplan Gallery) that Paris in the last decade was not simply divided between Mannerists and what was to become the 'informel' of Michel Tapié. Atlan, like his companions, worked to establish a middle way between the completely open sign of Mathieu and the plastic solidity of traditional Form. Thus, his insistent rhythms and sombre colour are partly provocative of meanings in the spectator, partly organised formally. It is a less radical approach to painting than Mathieu's or Wols', but it is also different from the decadence of cubism and the debility of the monochrome realists. It is a kind of moderate and carefully programmed version of lyrical abstraction, the kind of thing, perhaps, which might have been achieved by the English 'middle generation' had they been more independent and obstinate.

* * *

Non-figurative art is equipped with esthetic systems for anybody who wants them. Company and prestige are cheap in the field. However, figurative art lacks such a battery of verbal sanctions, partly, perhaps, because art from the Renaissance to the 19th century was realistic and taken for granted so. 20th century esthetics has often been merely a justification of not being figurative, and weak some of its arguments are. Thus, realistic art theory is fragmented and naive compared to the lush and bureaucratic abstract theory. Consider the variety of realisms in this century alone: Neue Sachlichkeit, Neo-Romanticism, Social Realism (one thing in Russia, another thing in Italy), Symbolic Realism, the Euston Road School, and other groups, as well as such individuals as Hopper and Bacon, Balthus and Shahn. There is relaxed atmospheric painting and clenched detail painting; society can be mirrored at the barricades or in the bedroom. In the absence of systematic criticism all these

Continued on page 70



Foldes: In Open Space. Oil on canvas. 148 x 110 cm. Courtesy Galerie Rive Droite.

Jasper Johns: 0 to 9. 1958. Encaustic and newsprint on canvas. 12 1/4 x 23 inches. Courtesy Carlo Cardazzo and the Galleria del Naviglio, Milan, where Johns's work was recently shown following earlier showings at the Galerie Rive Droite, Paris, and Leo Castelli's, New York.



The
ed
from
11 1/2
ecti
stilt
wood
This
disc
Hun
num
poi
in a
artic
line
char
mog

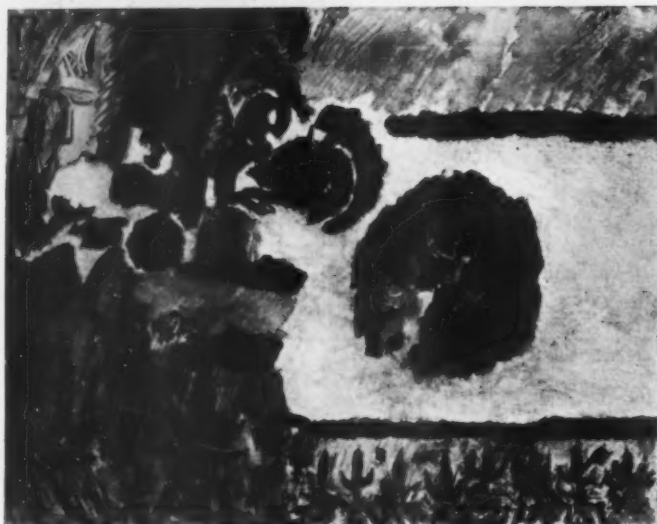
Norme

The Entombment, gilded copper and enamel from Limoges, 1240-60, 11 1/2 x 11 inches. Collection Minneapolis Institute of Arts (Dunwoody Fund, 1958). This splendid work is discussed by Sam Hunter in the winter number of the Minneapolis Institute Bulletin in a succinct, scholarly article which also outlines the history and characteristics of Limoges enamelling.



Norman Bluhm: Arctic. Oil on canvas mural. 1959. 6 x 15 feet. Courtesy Leo Castelli.





This column, above: Sonja Sekula: mixed medium painting from the artist's recent exhibition at the Galerie Suzanne Bollag, Zürich.

Below: Huguet-Arthur Bertrand. Painting. 1958. 100 x 81 cm. Courtesy Galerie Arnaud.

Left column, top: Duncan: A ne pas s'y tromper. 1957. Oil on canvas. 73 x 60 cm. Courtesy Suzanne Bollag, Zürich.

Center: Riccardo Licata: Pittura No. 18. 1957. Courtesy Galerie Bellechasse.

Bottom: Edward Corbett: Newcomb College Spring. Oil on canvas. 1958. 70 x 66 inches. Courtesy Grace Borgenicht, New York.





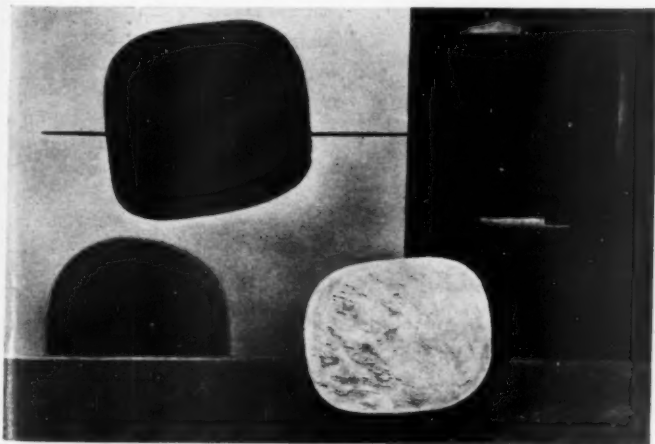
Suzanne Rodillon: *Le Serpent à plumes*. Painting. 1958. Courtesy Galerie Breteau, Paris.



Peter Voukos: *Black Bulerias*. 1958. Fired clay. 5' 6" high. Courtesy Felix Landau Gallery, Los Angeles.



Vessel with reclining couple. Chimu culture, Peru. Ca. 1200 A.D. Polished black ceramic, six inches tall. Courtesy Aaron Furman Gallery, New York.



Jean Plaubert: *Gravitation II*. 1959. 195 x 130 cm. Courtesy Galerie Bettie Thommen, Basel.



Gabriel Kohn: *Number Five*. 1958. Wood sculpture. 28 1/2" high. 21" wide.



César: Panneau avec insecte, Bronze. Pièce unique. 84 × 52 cm.

César le ferrailleur

Ce poète de la ferraille a du sang de mousquetaire...

César Baldaccini, «César», est né à Marseille il y a 38 ans. Sa verve populaire et ses moustaches l'ont très tôt rendu célèbre à Montparnasse (ce n'était qu'un début, en attendant mieux, ce qui ne devait manquer d'arriver: il est aujourd'hui connu de tout le monde, du monde entier des Biennales internationales, des grosses collections et des musées). Ce héros de Pagnol fleurant l'ail de Provence et le piment de la Commedia dell'arte n'en bâtit pas moins une œuvre qui, si discutée ou discutable soit-elle, a conquis aujourd'hui les tous premiers rangs de l'actualité internationale par d'étonnantes qualités de cohérence et de tenue et une remarquable maîtrise du matériau.

César est un classique du baroque, un ordonnateur de l'hétéroclite. Profondément marqué en ce sens par l'enseignement qu'il a reçu aux Beaux-Arts, il cherche avant tout un classicisme personnel, l'invention d'une «réalité» formelle qui lui appartienne en propre, qu'elle soit sienne. Après le plâtre et la pierre, et l'enseignement traditionnel (qu'il admet et qu'il respecte: c'est peut-être la seule chose au monde qu'il respecte), César est venu au métal, mû par la nécessité matérielle d'abord, et puis par on ne sait quel instinct obscur, hérité sans doute de son tonnelier de père. Il est venu au métal vers 1947, à 26 ans, parce que la ferraille de rebut coûte beaucoup moins cher que le marbre de Carrare, bien sûr, et aussi sans doute parce que c'est un homme de son siècle, et que la sculpture contemporaine vit actuellement son âge du fer. Le fer est entré dans l'histoire de l'art, avec son cortège fantastique et baroque de vis platinées, de boulons, de cadenas, de vieilles chaudières, d'instruments de torture et de pinces à épiler. On assiste à une nouvelle Croisade, barbare, avec piques et armures, et ceintures de chasteté cadenassées. Il a fallu tout de même un bon siècle à l'homme moderne pour domestiquer ce matériau dur et rebelle, lui ôter tout son prix en le fabriquant industriellement en grande quantité, créer des machines capables d'en disposer à volonté. Le fer devenu un objet domestiqué et domestique, de consommation courante, il a fallu encore attendre Gonzalez pour le libérer, le défonctionnaliser, l'éveiller à sa vocation plastique. Mais aujourd'hui le grand pas est franchi, la révolution est accomplie: ce Prométhée de la soudure autogène a une ahurissante et innombrable postérité. Bien abâtardie le plus souvent, même si subsiste le fameux air de famille.

La grandeur de César, c'est d'avoir su trouver son originalité et d'avoir développé sa personnalité dans un contexte aussi surchargé, bloqué, bouché. Ses premières œuvres métalliques (les tuyaux de poêle et les poupées) appartiennent encore à l'univers morphologique du grand forgeron catalan. Mais en l'espace de trois ans, à la suite d'une longue patience, d'un travail tenace dans des conditions difficiles, et guidé aussi par un instinct fondamental de la matière, de ses exigences et de ses lois, César franchit le cap des influences acquises. Les premiers reliefs muraux exécutés en 1950 constituent à cet égard une étape importante de son œuvre. Il possède désormais son métier, domine son matériau et sa maîtrise technique ne fera que s'accroître au cours des années à venir. Cette virtuosité technique est très importante chez César. Elle peut parfois constituer une tentation de facilité ou un danger d'esthétisme. Mais dans l'ensemble, cette sûreté de main lui a été (et lui est encore) plus profitable que périlleuse. Elle accroît ses libertés dans la recherche et son pouvoir d'investigation du réel. Dans son travail, César nous dit qu'il part «d'une idée» à lui, de «rien» et qu'il erre à l'aventure jusqu'au moment où il se trouve en face d'un élément de contingence, d'une réalité qui lui est étrangère. Le sculpteur se soumet d'emblée dans l'élaboration de son œuvre à l'intuition d'une nécessité organique, qu'il admet comme étant extérieure à lui-même et qu'il ressent hors de soi. La forme, issue de la matière affirme ainsi son existence. Elle se refuse aux mains qui la pétrissent: de cette résistance naît l'antagonisme créateur. Et cette lutte ne cesse qu'au contact du Réel, c'est-à-dire de la forme définitive dont les exigences se sont tuées et qui ne peut être remise en question.

Ce processus dialectique de la création est tout à fait classique: rien n'est plus éloigné de l'exaltation effusionniste et de la spéculation

sur le hasard que cette lutte avec la contingence, cette appétence synthétique, ce désir d'ordre au-delà du chaos. Il n'y a pas de hasards heureux chez César. Le créateur ne se soumet pas au hasard, il l'affronte en même temps que la matière et ses exigences, en même temps que la forme qui s'élabore. Les œuvres de César en apparence les plus débridées, issues du matériau le plus hétéroclite demeurent exemptes de l'humour qui anime les «statutes de la vie précaire» de Dubuffet. Elles ne se départissent jamais d'une certaine tenue et d'une certaine cohérence interne. On les sent nées et élaborées sous l'empire de la plus grande, de la plus irrévocable nécessité. Le César des clefs, des boulons, des serrures et des écrous, des ressorts et des rayons de bicyclette, est un sculpteur classique qui possède impitoyablement son métal et qui se joue des éléments qu'il emploie. Il les ignore, il méconnaît leur vertu agressive et leur pouvoir de scandale. Ce n'est ni un post-dadaïste ni un épigone de l'art brut. Le scandale est rarement un but en soi: c'est le plus souvent un moyen au service de l'ambition. Les sculptures de César ne sont pas scandaleuses. Car elles ne sont jamais empreintes d'une agressivité gratuite. Leur charme réside dans la parfaite adéquation de la matière à la forme. Ces insectes mystérieux, ces êtres redoutables semblent obéir à une rigoureuse fatalité organique qui les domine et impose au spectateur lui-même cette sainte terreur qui est le début du respect. Rien n'apparaît moins «accidentel».

On a rapproché parfois le monde instinctivement monstrueux de César de celui de Germaine Richier qui elle aussi invente des insectes fabuleux ou des héros de légende barbare. Rendons justice à César. L'art de Germaine Richier est fondé sur l'étude et l'utilisation des structures naturelles. Ses personnages sont le prolongement humanisé des structures végétales ou animales: les branches des arbres leur donnent une armature osseuse, l'écorce rugueuse est leur chair. Tel insecte, tel oiseau donne tout son sens à la figure humaine. C'est une poussée de vie, sensuelle et pathétique. Face à ce naturalisme sensoriel, César nous offre une vision sur-naturelle, celle d'un monde où le hasard est dominé par la volonté du créateur, celle d'un Présent régi par un mécanisme aussi inconscient peut-être, mais plus impitoyable encore, l'avènement d'une sur-réalité de la matière. Les personnages de Germaine Richier sont des êtres de chair. Il y a chez César une toute autre ambiguïté. La matière domptée et qui prête ses formes vit de sa vie propre, elle existe toujours en tant que clou ou boulon. Et le miracle — comme l'a dit Alain Bosquet — c'est que la femme issue de ces clous et de ces boulons soit tout à fait femme, l'insecte totalement insecte, et leurs composants des clous on ne peut plus clous.

Il y a donc place pour un certain délire dans cet univers si superbement contrôlé: mais la marge en est minutieusement limitée, comme dans l'exécution d'un plan d'ensemble. C'est cette notion de prévision qui s'impose à un certain degré d'élaboration de l'œuvre de César. Et elle la marque ainsi d'une intrinsèque monumentalité.

D'ailleurs, avec la série des Nus, dont l'époque culminante est 1956, César donne libre cours à son tempérament classique. Certains torsos de femme sont d'une pureté quasi-marmoréenne: l'ancien élève des Beaux-Arts doit en être satisfait. Ce sont de véritables exercices de discipline et de rigueur, pour l'homme comme pour la matière, qui s'adoucît, se fond, se polit et se pille à la courbe lisse, tout en conservant sa rugosité et sa densité métalliques.

À l'extrême opposé de la démarche classique et organique de César se situe sa sculpture «plate», ses reliefs muraux ou ses surfaces planes (dans lesquels l'épaisseur de la plaque de métal, crevassée ou perforée de fentes, joue un rôle respiratoire). Les premiers reliefs muraux de César datent, on l'a vu, de 1950. Après plusieurs séries de «collages» de métal (objets métalliques soudés les uns aux autres) et une première période tubulaire (1953), l'artiste reprendra en 1954 certains motifs antérieurs et réalisera toute une nouvelle série de reliefs muraux. Depuis lors les sculptures de cet esprit alternent dans son œuvre avec des pièces ou des personnages d'inspiration plus résolument organique, définissant ainsi les deux pôles extrêmes de sa démarche. Les problèmes posés par les reliefs muraux sont plutôt de l'ordre de la création picturale.

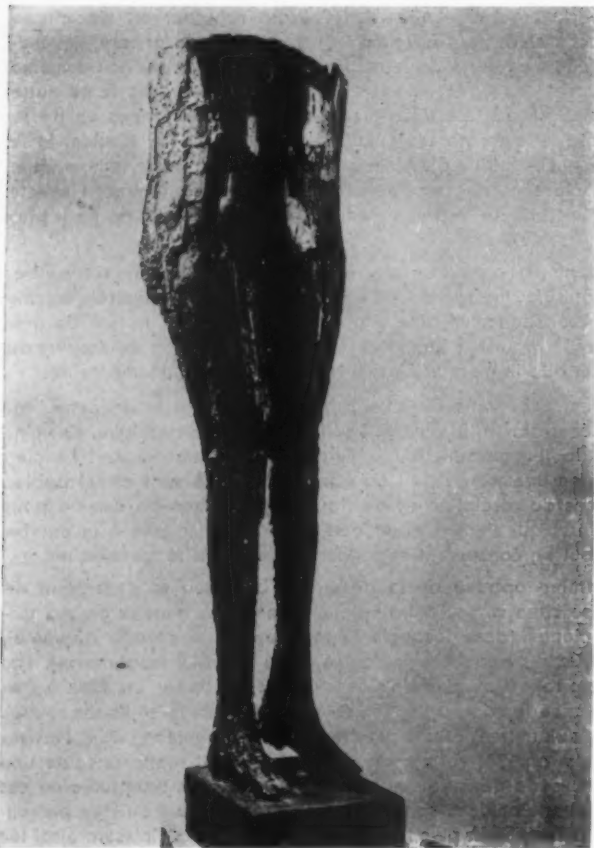
Mais César y applique néanmoins l'une des constantes de sa personnalité artistique, le sens d'un ordre unitaire, d'une cohérence des divers éléments. César excelle à dégager une réelle monumentalité de cette technique hybride particulièrement en vogue aujourd'hui. Ses imitateurs sont nombreux en ce domaine, mais on trouve rarement chez tous ces exécuteurs de hauts-reliefs un tel sens architectonique. César, dans ses créations les plus « abstraites », apparaît ainsi comme un architecte du fer, étonnamment doué dans ses prévisions.

L'œuvre de César, nous l'avons dit, n'est ni scandaleuse ni gratuitement agressive, elle est classique au travers du baroque, elle sait être élégante au prix de la virtuosité. Pourquoi est-elle donc discutée ou discutable? A cause sans doute de ses essentielles ambiguïtés. Les personnages fantastiques de César, mystérieux et redoutables, sont dépourvus d'humour. L'étrange nécessité organique du métal apparaît parfois insupportable et pesante, comme s'il s'agissait, en dépit de toute la lucidité et de toute la maîtrise du créateur, d'une impitoyable revanche de l'objet mécanique.

Le sculpteur doit faire appel à tout son talent, à toute son habileté pour vaincre cette froideur latente, ce pouvoir de domination caché, cette hostilité soudain brutale du fer.

« Surnaturaliser » ainsi un métal rebelle (sournoisement rebelle, car le fer connaît ses maîtres: c'est un peu l'histoire du fauve et du dompteur), c'est peut-être le problème essentiel, la clé de l'aventure de l'artiste marseillais. Là réside en effet la possible solution de toutes les contradictions apparentes, à commencer par l'antinomie fondamentale entre le baroquisme du matériau et le classicisme de la forme. Tel est le double-jeu de César, il est périlleux mais grand.

Cette ambivalence d'esprit et de vision constitue une dialectique de la création: à l'artiste de savoir l'utiliser et d'en tirer son profit sans en être l'esclave. César y a réussi magistralement, en dépit des écueils et des obstacles. Sa présente exposition chez Claude Bernard Halm le confirme: il affronte, sans la fausse hypocrisie des techniques du laid, les problèmes fondamentaux de la sculpture. Et s'il plaît aux esthètes et aux décadents par un certain maniérisme de la matière, nous le croyons, nous, conscient de ce danger et prêt à l'assumer en portant chaque nouvelle œuvre à une autre puissance plastique. C'est là une grande aventure dont les plus hauts moments méritent de rester dans l'histoire.



César: Sculpture 1957. Pièce unique.

ALLOWAY - continued from page 63

styles float around and bump into things; in this state some artists have been underestimated and others, in the absence of standards, have thrived. Such was Francis Gruber, a Mannerist of the last decade, who enjoyed a legend and an influence far beyond what he merited on talent.

The Arts Council staged at the Tate Gallery an exhibition of paintings by Gruber who was, for a time, the Wols of French realism. His legend stressed fatality, strangeness, and feeling. He has been extensively imitated by Bernard Buffet and other unprotesting French expressionists who are usually said to mirror the German Occupation-of-France mood. His pictures, however, now that one finally sees fifty of them together, are simply ballast to bring the balloon of the Gruber legend back to earth. The wonder is that it ever got off the ground. In feeling Gruber flickers between the pictorial and the symbolic, between the Faubourg St-Honoré and draughty Bohemian corners, between the fey and the depressing. Anatomy is jerked about, partly by undernourishment, partly by a rocco pertness of edges. The figure paintings, his most ambitious and most influential works, are an odd attempt to transfigure life painting and make it a carrier of ideas. A stringy model in a studio becomes, after Giacometti's example, a subject figure in a king-size space. Other studies from life are imagined out-of-doors, in a pale cool ambience, with allegorical detail (bird skeleton, dogs copulating) inserted to make the painting a strained compound of unreconciled bits. This awkward mixture of the pictorial and the symbolic has a kind of justification in some sorts of Mannerism, but the unease of Gruber seems less the record of 'a state of mind' than the result of a facility which never found a subject that tested it sufficiently to convert aimless deftness into a purposeful tool.



Mathieu at work on the 7452 piece mosaic which he recently assembled in six and one half hours at the Academy of Fine Arts in Ravenna (see page 41). In addition to the usual tiles Mathieu made use of red, amber and black glass balls, pebbles, and white glass rods from the Murano glass-works.

Isshi (Bunshū): Bodhidharma in Red Circle.
Tusche and colour. 34.8 x 51.7 cm. Hosokawa
Collection, Tokyo.

(All photographs courtesy Dr. Rose Hempel,
Museum für Ostasiatische Kunst, Cologne.)



Pierre Restany

La Peinture Zen à Cologne: une leçon de spiritualité

Le Musée d'art extrême-oriental de Cologne (Museum für ostasiatische Kunst) présente un choix remarquable de peintures Zen. Tous les amateurs occidentaux de cette haute philosophie de la relativité seront satisfaits: 70 œuvres environ, échelonnées sur trois siècles (du 16^e au 19^e siècle) en constituent la saisissante illustration.

La doctrine Zen prend sa source dans la philosophie indienne, et plus précisément dans l'enseignement du Shakyamuni Bouddha (6^e siècle avant notre ère), repris par le Bodhidharma et introduit par lui en Chine en l'an 520. C'est dans un entretien célèbre avec l'empereur Wou que le Bodhidharma exposa le principe essentiel du Zen: l'ultime vérité réside au-delà de toute les antithèses entre les contraires, dans l'ineffable et le Néant parfaits.

Comment atteindre dès lors à cette vérité? Aucune démarche logique ne nous y mène. Seule l'illumination peut nous y transporter: cette transe mystique est le fruit d'une pratique constante de la méditation. Cette ascèse ne tend d'ailleurs pas à détacher l'individu de la vie sociale et à l'isoler dans un monde de prière, mais plutôt à spiritualiser chacun des actes de sa vie quotidienne.

La doctrine fit de nombreux adeptes en Chine dès le début de l'époque Tang (618) et la secte fut créée par les premiers disciples chinois du Bodhidharma. La pensée Zen devait s'introduire au Japon vers le 12^e siècle, à l'époque guerrière et militaire des Kamakura. Cette discipline spirituelle s'accordait assez bien avec l'esprit de l'époque, celui des hommes d'armes, des chevaliers et des grands seigneurs féodaux. Elle acquit rapidement un très grand prestige, accru encore par l'appui des classes dirigeantes. Comme en Chine, la pensée Zen devait se diffuser à travers toutes les disciplines intellectuelles, les pénétrer et les marquer de son sceau. Son influence au Japon fut plus profonde encore: elle agit directement sur les mœurs et, la faveur populaire aidant, elle suscita un genre de vie qui se généralisa vite. On peut dire que jusqu'à la révolution moderniste du 19^e siècle, le Zen a inspiré une quantité prodigieuse d'actes de la vie quotidienne et de rituels sociaux: l'art des jardins, l'arrangement de fleurs, la cérémonie du thé, la poésie des Hai-Ku, la calligraphie. C'est dans l'attachement à cet

esprit du Zen que le traditionalisme japonais a trouvé ses fondements actuels, permettent ainsi que se juxtaposent, sans heurts apparents, deux civilisations et deux genres de vie.

Mais c'est sans doute dans la peinture que le Zen japonais a inspiré les démarches les plus originales. La peinture Zen japonaise diffère profondément de la peinture Zen chinoise, qui s'épanouit dès le 12^e siècle, dans les paysages cosmiques de l'époque Song, les études d'animaux ou de plantes, les portraits des Sages de la doctrine.

Les japonais ont bien essayé, quelques deux cents ans plus tard, d'imiter ce raffinement suprême, cette haute spiritualité de la vision picturale. Cet effort fut l'œuvre d'une série de moines-peintres, comme Kaō, Shōbon, Sesshō. Ils nous ont laissé des peintures à l'encre grandioses, mais où s'efface l'esprit Zen devant une prodigieuse virtuosité.

Le Zenga (mot-à-mot, en japonais: peinture Zen) doit précisément son originalité à la prise de conscience de cet échec, à ce refus de l'esthétisme traditionnel, «à la chinoise». Au lieu de s'inspirer des techniques et des réussites du passé pour créer des œuvres d'art, les premiers maîtres du Zenga refusent ce parti-pris pictural. Ils n'imitent pas les peintres Kai-Song, esthètes parfaits, mais vont bien au contraire rechercher l'inspiration dans les œuvres des anciens prêtres chinois du 12^e siècle, tels le légendaire Chi-Young (1114—1193). Ces sages, ces philosophes, ces poètes n'étaient pas des peintres. Ils n'avaient aucun métier, aucune culture, aucune ambition proprement plastiques. Seule une longue habitude de l'écriture et du pinceau leur communiquait cette agilité de la main, ce pouvoir de «représenter» les choses. Leurs peintures à l'encre étaient en quelque sorte des délasséments, des «distractions» de la pensée, parfois aussi un complément, une figuration supplémentaire destinée à illustrer ou à clarifier le sens d'un poème, d'une métaphore ou d'un proverbe. Nulle trace d'académisme ou d'esthétisme: qu'il soit léger, appuyé, cursif, caricatural, le geste est libéré de tout conditionnement proprement artistique, il est pleine et entière spontanéité.



Hakuin (1685-1768): Calligraphic Koan with five Chinese characters, each pair in Sôshô (grass) writing, dominated by the ideogram for «Night». Tusche. 89.5 x 28 cm. Hosokawa Collection, Tokyo.

Torei (1721-1792): Bodhidharma. Tusche. 94.1 x 29.7 cm. Tanaka Collection, Numazu.



Le Zenga apparaît donc d'emblée comme un moyen d'expression directe, anti-conformiste, débarrassé de tout préjugé esthétique et échappant aux conventions picturales. Il ne s'agit pas de faire du «beau», de réaliser une belle œuvre, mais de s'exprimer le plus directement et le plus totalement possible, le dessin représentatif venant prolonger l'écriture idéo-grammatique.

Les caractéristiques du Zenga demeureront les mêmes, tout au long de son développement historique: le cachet original en sera toujours constitué par cette liberté d'allure, ce détachement à l'égard des conventions techniques, cette fraîcheur toujours étonnante en dépit parfois de ses maladresses. Tout est soumis à cette volonté de communication directe, à la spontanéité du geste et à l'effet de choc. La peinture Zen japonaise cherche à recréer les conditions d'une «illumination» plastique, de manière totalement intuitive, sans le secours de l'art ni les artifices du métier. Et c'est en ce sens qu'elle nous apparaît, à nous, spectateurs européens du 20e siècle, étrangement prophétique de nos remises en question contemporaines, depuis le Dadaïsme jusqu'à l'abstraction lyrique et à l'action painting. Mais nous demeurons évidemment là dans le domaine de l'introversion. Conformément à l'esprit Zen cette «tabula rasa» s'opère dans la plus grande sérénité: le ton polémique et vengeur de nos manifestes révolutionnaires en est absent. Rien de moins étonnant que le Zenga demeure — et surtout dans ses débuts, jusqu'à la fin du 16e siècle — tributaire de la pensée philosophique dont il n'est d'abord que l'illustration. A partir du 17e siècle, et pendant toute l'époque Tokugawa (1603-1867) — l'ultime période du Japon féodal, qui correspond aussi à l'âge d'or de la peinture Zen — l'élément plastique jouera un rôle de plus en plus important, chez Isshi et Hakuin notamment. Rares sont néanmoins les œuvres où la pensée philosophique n'est pas présente, sous la forme d'un verset de proverbe ou d'un poème calligraphié.

L'exposition de Cologne nous restitue précisément, dans une impeccable présentation, un choix d'œuvres particulièrement représentatives de la grande époque Zen, de Takuan (1573-1645) à Torei (1721-1792) et Sengai (1750-1837).

Les thèmes traités sont ceux de l'iconographie extrême-orientale, les plus courants: paysages de montagne ou de rivière, motifs calligraphiques traditionnels, études réalistes d'objets usuels, de plantes et d'animaux, portraits des divinités ou des sages. Le Zenga n'ayant jamais eu pour objet premier de réaliser un art autonome, nous n'avons ni style, ni thème proprement «Zen». L'unité de l'ensemble est rendue par la liberté générale de l'allure, le non-conformisme de la représentation, et enfin par un accent commun porté sur la sérénité et la méditation.

Paysages, calligraphie, réalisme descriptif de l'objet en soi, portraits psychologiques, ne sont dès lors que voies et moyens d'une méditation appliquée: liberté totale des moyens employés à la poursuite d'une ascèse spirituelle. C'est sous cet angle seulement, en considérant le degré de spiritualité atteint et le pouvoir de suggestion correspondant que nous nous hasarderons à porter un jugement de valeur sur les œuvres de ces maîtres du Zen.

Les œuvres les plus anciennes, notamment le portrait du sage chinois Sensu-Oshô (Takuan) et le Bodhidharma au cercle rouge (Isshi), témoignent très clairement de la haute spiritualité de leurs auteurs. Tous ces maîtres du Zen ont mené durant leur vie une existence méditative, effectuant de longs, sinon constants, séjours dans les monastères. Ce sont des sages, des philosophes, des poètes, des calligraphes, des maîtres de la cérémonie du thé. Ils réalisent parfaitement dans leur vie quotidienne l'idéal d'engagement social et de détachement spirituel du Zen. Ce sont à cet égard des personnages-types, de grande culture et de haute valeur intellectuelle. Chez les maîtres plus tardifs, où l'on pressent déjà l'amorce de la décadence, cette tenue spirituelle sera toujours respectée.

Dans le Bodhidharma au cercle, d'Isshi, une silhouette en rouge de penseur assis (attitude symbolique de la méditation) est encerclée d'un trait rapide. «Es-tu le Shakyamuni Boudha? Es-tu le Bodhidharma? Es-tu une fleur de cerisier? Es-tu une feuille d'érable?» nous dit le poème, dû au Maître du Thé Enshô, qui accompagne, ou qui plutôt s'avère indissociable de ce dessin. Par la référence symbolique (le cercle figure la complète et universelle égalité entre l'Être et le Néant), la totale économie de moyens, l'ineffable spiritualité du geste, l'auteur a pleinement atteint son but: provoquer en nous l'impulsion d'une méditation profonde, prélude nécessaire aux approches de l'illumination.

Isshi (1608—1646), fils de grand seigneur, aux très brillantes relations, était un homme du monde. Il y renonça pour la méditation. Nulle part ailleurs que chez lui ne se manifeste un aussi souverain mépris pour les conventions esthétiques. Peu, aussi, de «dilettantes» de la peinture traditionnelle ont su communiquer à leurs œuvres un tel pouvoir de suggestion spirituelle. D'Isshi il faut rapprocher Ungo (1582—1659), qui mena une vie presque entièrement recluse. Son œuvre plastique, très peu abondante, est pratiquement limitée à la description d'objets rituels (émouchoirs, éventails, chassemouches), supports de la méditation extra-temporelle.

Fugai et surtout Hakuin sont considérés comme les deux grands maîtres du Zenga au 18^e siècle. La présence d'une intention plastique s'accroît dans leurs œuvres, sans qu'ils renient pour cela l'essentielle spontanéité du geste graphique. Une certaine complexité dans les analyses psychologiques apparaît toutefois, et très significativement, dans les Bodhisattva de Hakuin qui n'hésite pas à faire appel à toutes les élégances de la couleur et aux raffinements du trait, s'orientant par là dans la voie dangereuse du comptueux dans la méditation. Mais Hakuin demeure étonnant et inimitable par l'acuité de ses notations, dans ses paysages, ses esquisses de fleurs ou de bambous et dans de sobres portraits méditatifs.

Avec le Bodhidharma assis de Torei nous retrouvons la symbolique de choc du siècle précédent (Isshi), tandis que chez Sengai la récadence s'accroît, surtout dans les portraits psychologiques (ao Tse sur son buffle) et les études d'animaux, où l'humour confine à la caricature facile. Cet éternel errant de temple en temple trouve une vision plus élevée et plus sereine dans certains paysages consacrés (le temple Shitenôji) ou des études de méditation.

Comparée aux grands moments de la peinture chinoise, et notamment de l'époque Song, le Zenga japonais ferait sans doute piètre figure aux yeux des observateurs superficiels: venu bien plus tardivement, il n'a cherché à rénover aucun des thèmes traditionnels ni à créer une technique originale. Ses paysages peuvent apparaître schématiques, son réalisme rudimentaire, sa psychologie simpliste et rude, sa symbolique agressive.

Mais la peinture Zen japonaise est à la fois tout cela et bien autre chose. C'est un art sans esthétique, sans conformisme et sans préjugés. Le geste créateur est libre: sa trace sur le papier est spontanée, immédiate, directe (les plus mauvaises œuvres d'Hakuin sont précisément celles où l'on ressent la trame d'un dessin préconçu). C'est le recours entier à l'intuition et à l'instinct, au-delà des règles établies. La peinture est l'illustration et le support d'une ascèse spirituelle, elle s'inscrit dans un contexte de méditation incessante, elle constitue l'expression organique et directe du moi à un certain état de sa conscience. Elle est un pont jeté vers le futur, de la raison lucide vers l'illumination mystique. C'est un éclat de la sensibilité, un facteur aigu de la réalisation de soi.

Sous ce jour, la vogue du Bouddhisme Zen dans les ambiances artistiques contemporaines d'occident s'éclaire d'un jour nouveau. Ce n'est pas tant en effet par ses positions iconoclastes, son mépris du passé, sa recherche d'un vocabulaire nouveau — bref, par autant de facteurs historiques — que l'artiste d'aujourd'hui a pris conscience de sa condition nouvelle. L'abandon de la figuration extérieure, la rupture avec la tradition rationaliste et conceptuelle coïncident avec une nouvelle définition de l'Acte de Peindre.

Ce qui nous importe avant tout, c'est l'attitude du peintre devant sa toile, ce lieu de rencontre où le créateur assigne son être universel. L'artiste qui remet toutes ses certitudes en question dans l'accomplissement d'un seul geste s'acharnera désormais toute une vie durant à mériter ce geste, à un être digne, à assumer pleinement cet acte de peindre. Son attitude, à travers les âges, les continents et les cultures le rapproche étrangement en esprit de ces moines japonais dont la peinture ne constituait, après tout, qu'un algbère de la méditation. Le geste en soi n'est rien, mais tout est là. La pure recherche esthétique s'est avérée impuissante à justifier la condition individuelle de l'Être créateur: seule aujourd'hui la plus rigoureuse fidélité à ses impulsions essentielles rendra à l'artiste cette cohérence organique, condition nécessaire et suffisante de toute poésie. Tant de peintres meurent de n'avoir su organiser leur propre hiérarchie de valeurs: une saine réflexion sur le message plastique du Zen ne leur serait pas inutile.

Sengai: Shitenôji Temple. Tusche. 96.5 x 54 cm. Hosokawa Collection, Tokyo.

Sengai (1750—1837): Bodhidharma. Tusche. 159.6 x 85.5 cm. Hosokawa Collection, Tokyo.





«Le notti bianche» («Les nuits blanches»), avec Maria Schell, Marcello Mastroianni, Jean Marais et Clara Calamai. CIAS Film. (Photo Unitalia Film, Rome.)

Paul Davay

Luchino Visconti ou la vie en train de se faire

En 1935, Coco Chanel vit apparaître dans ses salons un homme jeune, au visage racé et énergique, souverainement élégant. Elle apprit qu'il venait de Milan, qu'il était un des sept enfants du duc de Modrone, que son grand-père fut le mécène le plus fastueux de la Scala, que son père avait dirigé en dilettante éclairé diverses compagnies itinérantes et qu'ainsi, à son tour, il avait pris goût pour le théâtre en qualité de décorateur. Il dessinait aussi des costumes et, apparemment, c'était cela qui l'avait conduit à Paris dans la maison de la célèbre couturière. En fait, il était plutôt discret et un peu plus tard seulement, on finit par savoir que ce fils de duc était un Visconti, descendant d'une des plus illustres familles d'Italie et possesseur d'une fortune immense.

Il était aristocratique avec naturel, comme malgré lui, et l'on s'aperçut bientôt que sa noblesse n'était pas dans le titre, mais dans le poids d'une longue tradition nationale que complétait une vaste et profonde culture. Sa «grandezza» était faite d'un prestigieux passé et d'une insatiable curiosité du présent. L'un et l'autre, il les abordait d'une façon assez particulière, comme s'il cherchait, sous les ornements de l'art, une vérité plus simple, une réalité plus nue et nourrie d'aspirations quotidiennes. Visiblement, Visconti n'avait aucune amitié pour les factices grandeurs néo-romaines du régime mussolinien, de même qu'il préférait les Véristes aux Crépusculaires, Verga à d'Annunzio, tandis qu'il ne cachait pas son amour pour les grands écrivains russes, pour des romanciers français comme Balzac, Flaubert ou Maupassant.

Coco Chanel le présenta à Jean Renoir. Il avait suffi d'un regard et de quelques mots. Les deux hommes furent de plain-pied, sur le champ. Visconti trouva dans son interlocuteur tout ce qu'il cherchait avec assiduité. Il avait devant lui, non pas un intellectuel, mais une intelligence chaleureuse, formée au contact de la peinture et de la littérature sans doute, mais aussi enracinée avec force dans la nature, dans la vie populaire, dans le réel. Dans ce corps un peu lourd, il y avait toutes les grâces de la sensibilité et de la culture françaises, et quelques semaines plus tard, lorsque le Milanais eut vu les œuvres de Renoir, il comprit combien, malgré la

différence de tempérament, les préoccupations du cinéaste correspondaient aux siennes, qui étaient d'imaginer un style créateur fidèle au concret tout en le transfigurant.

Une grande amitié était née. Renoir, alors communiste, tournait «La vie est à nous», film de propagande pour le Front Populaire. Visconti suivit le travail avec une grande attention. Il voyait une manière de saisir la vie sur le vif qu'il avait déjà reconnue à une projection de «Toni», qui fut pour lui une grande révélation, car cet ouvrage, réalisé en 1934, annonçait ce qui serait un jour le néo-réalisme. Le cinéma, que le Milanais avait connu en ce temps-là si misérable en Italie, dès cet instant devint pour lui un art capital. A vrai dire, il n'en avait jamais douté, mais il entrevoyait à présent tout ce qu'il y avait à entreprendre, en ce domaine, dans son pays. En 1936, abandonnant le rôle de simple observateur, il devint participant. Il fut, avec Jacques Becker, l'assistant de Renoir pour «Les bas-fonds», d'après Gorki, et avec le même Becker et Cartier-Bresson, pour «Une partie de campagne», d'après Maupassant, que l'on dut abandonner en cours de réalisation.

Déjà, son ami se mit à préparer «La grande illusion» avec Charles Spaak. Il décida de rentrer chez lui, où il commença ses premières mises en scène théâtrales importantes. En même temps, il entra en contact étroit avec les milieux cinématographiques de Milan et de Rome. Dans la capitale, on avait créé en 1935 le Centre Expérimental du Cinéma, véritable université du Septième Art, dirigée par Luigi Chiarini, ainsi que les G. U. F. (Groupements Universitaires Cinématographiques Fascistes). C'étaient là des initiatives de Mussolini, tout comme la fondation de Cinecittà, la cité du cinéma, tout comme l'encouragement donné à son fils Vittorio lorsque celui-ci, avec Luciano de Feo, avait lancé l'excellente revue «Cinema». Il croyait ainsi placer sous le contrôle du régime un secteur culturel de première importance. Or, c'est là, sous ses yeux, que fut élaborée une révolution artistique par un groupe actif d'intellectuels antifascistes, adversaires acharnés du cinéma officiel, ses productions mondaines «à téléphones blancs», ses prétentieuses machines historiques, ses fausses épopées militaires. En 1937,

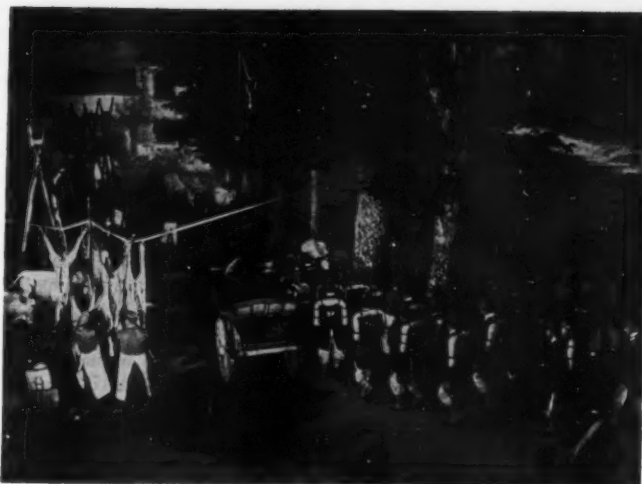
Chiarini fonda sa propre revue de combat: «Bianco e Nero». Tout le laboratoire était ainsi en place, dont allait sortir un style nouveau. C'est dans ce creuset que Visconti vint tremper son talent, discutant avec Chiarini, Barbaro et Pasinetti, qui étaient les théoriciens, publiant des études en compagnie de Lizzani, De Santis, Pietrangeli, Antonioni et des dizaines d'autres. On analysait fiévreusement les théories d'Eisenstein, Poudovkine et Balasz, les films des maîtres russes, français et américains, et cela quasi clandestinement, puisque bon nombre en étaient interdits. Les premiers résultats de ces investigations furent d'ordre formel. En attendant d'oser plus, les meilleurs cinéastes de la nouvelle génération se réfugièrent dans la comédie et les thèmes romantiques. Cette fuite dans des temps, le plus souvent révolus, servait de prétexte à d'élégants et brillants exercices de style. Cette orientation, que Soldati amorça dans ses premiers ouvrages, et que quelques années plus tard, dans les leurs, illustrèrent Castellani, Chiarini et Lattuada, n'était pas du goût de tout le monde. Parmi les camarades qui y furent aussitôt hostiles, Visconti se montra un des plus intransigeants.

On le vit bien, dès 1939, alors que pourtant les principales œuvres de l'école des «calligraphes» n'avaient pas encore vues le jour. Les premières manifestations pratiques de cette tendance et le puissant courant d'esprit qui se manifestait en sa faveur dans certains milieux du Centre Expérimental inquiétaient suffisamment Visconti pour qu'il songeât, en guise de réaction, à donner un exemple. Puisque tous avaient une grande admiration pour Renoir, il proposa à celui-ci de venir à Rome, non seulement pour y faire part de son expérience et donner quelques cours, mais pour y tourner un film. Il chercha un biais. Il le trouva très astucieusement en choisissant un mélodrame à costumes, «La Tosca», non pas celle de Puccini, mais celle de Sardou qui l'avait inspirée.

Dans le scénario qu'il composa, il esquaissa une esthétique que nous retrouverons plus loin. Tout comme l'avaient fait le musicien et son librettiste Giacosa, il garda la structure de la pièce, et la transforma en une stylisation de la vie, toutefois en la dégagant des contingences scéniques, en lui imprimant un mouvement continu par l'apport de notations véristes puisées dans le quotidien. Une sorte de pathétique baroque n'en était pas absent, nourri cependant d'accents humains qui étaient comme le secret frémissement de la passion contenue. Curieusement, c'était ici, sans musique d'opéra, le ton qu'il retrouverait plus tard en montant, à la Scala ou ailleurs, les grands dramas lyriques véristes. En 1940, Renoir en avait tourné les premières séquences lorsque survint le 10 mai qui fit de lui un citoyen ennemi et le contraignit à rentrer en France. Carl Koch, qui était son assistant pour ce film comme il le fut pour «La règle du jeu», prit sa succession. Excellent théoricien et médiocre cinéaste, il fut incapable de réaliser les intentions de son maître ni celles de Visconti.

Celui-ci entrevit d'autant mieux la nécessité d'être dorénavant un créateur complet, et par le même coup, d'abattre les décors en stuc, de tordre le cou à l'héroïsme de pacotille, de sortir de la littérature bourgeoise et de toutes les formes d'artifice, de placer la caméra au sein de la vie, à la manière d'un témoin attentif et sensible. Visconti et ses amis insistèrent sur le retour à l'esprit de Giovanni Verga (1840—1922), qui avait écrit: «Le roman portera l'empreinte de l'événement réel et l'œuvre d'art semblera s'être faite d'elle-même, semblera avoir mûri et être né spontanément comme un fait naturel, sans garder de point de contact avec son auteur», et dont les œuvres, dit Benedetto Croce, «... se composent bien plus réellement au moment de l'inspiration qu'à celui de l'exécution.»

Aussi, en 1941, Visconti écrivit son premier scénario d'après une nouvelle de Verga, «L'amante di Gransigna», sur le banditisme sicilien. La censure y opposa son veto, et l'auteur reçut son texte en retour avec la mention: «Assez de brigands comme ça!» Un autre scénario, inspiré d'Alain-Fournier, eut le même sort. Mais les idées n'en continuaient pas moins de se cristalliser et en 1942, pour la première fois, dans un de ses articles, Umberto Barbaro baptisa le courant nouveau, le nommant néo-réalisme. Déjà, Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini et Visconti avaient conçu un scénario d'après «Le facteur sonne toujours deux fois», nouvelle de James Cain dont Renoir, en quittant l'Italie, avait remis une traduction manuscrite au Milanais. Ce fut «Ossessione», qui apparut brusquement, tel un coup de tonnerre. Certes, on voyait dans ce film des comédiens relativement renommés, mais situés dans un contexte pris à même la quotidienne réalité, sans le recours au moindre décor de studio, tandis que la photographie était volontairement grise, comme si elle avait été empruntée aux



«Senso», avec Alida Valli, Farley Granger et Massimo Girotti. Lux Film en couleurs (Technicolor). (Photo Unitalia Film.)



«La terra trema». (Photo Unitalia Film.)



«Le notti bianche». (Photo Unitalia Film.)

journaux d'actualités. Un metteur en scène de théâtre dont la réputation allait grandissante, un fils de famille princière dont on disait déjà — mythe ou réalité — que vendant château après domaine, il commençait à dilapider un prodigieux patrimoine pour créer selon son bon plaisir, se mêlait de donner à tous une leçon de cinéma en tournant délibérément le dos aux conventions admises. Avec autant de souverain détachement que d'amour passionné, en réalisant «*Ossessione*», Visconti défia l'esthétique officielle et, implicitement, l'éthique du régime selon laquelle il y avait seulement, dans la péninsule, des braves gens de bonne famille, fidèles à l'honneur de leur classe, et des personnages immoraux punis par la justice. Or, on y voyait des êtres humains réputés méprisables, voire inexistantes dans le pays: un aubergiste assez veule; sa femme qui le tue avec l'aide de son amant plus ou moins chômeur; un bonimenteur forain du genre nomade; une fille publique avec des habitudes et des sentiments de petite bourgeoise. Et comme si cela ne suffisait pas, le cinéaste, au lieu de montrer que c'étaient là les méfaits de la société américaine, ce qui eût été de bon ton en ce temps et à moitié pardonnable, avait situé l'action en Italie.

Faut-il dire que du jour au lendemain cet ouvrage fut interdit par la censure? Et pas seulement par celle de Mussolini, car même plusieurs années après la Libération, lorsque le producteur eut enfin gain de cause dans un procès qui l'opposa aux éditeurs américains du livre (les événements de la guerre avaient mis Visconti dans l'impossibilité d'en acheter les droits en bonne et due forme), certains milieux réactionnaires firent encore — mais en fin de compte, vainement — des pieds et des mains pour empêcher la sortie du film. Tout cela n'empêcha pas qu'«*Ossessione*» fut aussitôt le manifeste vivant du néo-réalisme. On le montra en secret au Centre Expérimental, dans des ciné-clubs et au cours de diverses séances privées. Il fut le drapeau de toute une génération qui, dès le retour de la démocratie, roula comme une marée haute. Ce fut le départ d'un mouvement qui, tant par ses œuvres premières que par son évolution et ses prolongements, n'a cessé d'exercer une influence profonde sur le cinéma du monde entier. Ce n'est pas qu'«*Ossessione*» ne soit, fondamentalement, un mélodrame assez quelconque, mais il est aussi, d'une manière caractéristique, la charnière entre le vérisme tel que l'intelligentzia italienne l'avait héritée de Verga, ses émules et ses épigones, et le néo-réalisme tel qu'il se manifesta dès la fin de la guerre par les films de Roberto Rossellini et Vittorio De Sica. Cependant, ce qui est déjà purement néo-réaliste, c'est une manière de montrer «la vie en train de se faire», une façon d'établir la structure dramatique par le moyen et à travers le comportement les plus quotidiens, les paroles les plus banales, d'introduire la rue et son mouvement, la chambre et ses objets, non plus comme des éléments décoratifs ou pittoresques chargés d'étouffer ou de situer l'action, mais intégrés à la substance du film. Ces éléments cessent d'être extérieurs, ils deviennent vie, ils composent avec l'existence des personnages une réalité indissoluble. Par là, Visconti introduit aussi une notion de durée proprement nouvelle: l'écoulement du temps, lié aux gestes ou à une apparente immobilité, devient perceptible, se concrétise. Tout cela, qui nous paraît aujourd'hui naturel, dont le contraire nous paraît presque impensable du moment qu'il s'agit d'œuvres de haute qualité, nous le connaissons à présent par des ouvrages plus parfaits — aussi de Visconti —, tout cela a déjà transformé une fraction de la production cinématographique, même moyenne. Il n'en est pas moins vrai qu'«*Ossessione*» demeure une œuvre dans toute l'acception du terme, en d'autres mots, une élaboration esthétique, concertée dans ses moindres détails. Ce qui fut une grande date de l'histoire du cinéma, nous demeure comme une richesse et ne cesse de toucher notre sensibilité.

Six années passèrent. Visconti retourna au théâtre, obtint d'éclatants succès avec ses mises en scène du «*Matrimonio Figaro*», de «*Huis clos*», d'«*Euridice*», puis dans le décor de cités et de jardins classiques, d'Alfieri, de Shakespeare, d'Euripide ou de Goldoni. Il fut encore l'introducteur, en Italie, du théâtre américain: Clifford Odets, Miller et Tennessee Williams. Il avait aussi écrit entretemps, avec Michelangelo Antonioni, deux scénarios qui ne furent jamais tournés: «*Furia*» et «*Maria Tarnowska*».

Vint enfin, en 1948, «*La terra trema*» («*La terre tremble*») qui était, à l'origine, le premier panneau d'un vaste triptyque consacré à l'émancipation sociale du peuple sicilien, et c'est pourquoi il s'intitula d'abord «*Episodio del mare*» («*Épisode de la mer*»). Ce film décrivit la vie misérable d'un village de pêcheurs, les vains efforts d'une famille pour améliorer son sort par l'initiative indivi-

duelle, et enfin le triomphe des marchands grossistes, rendue possible par le manque de solidarité de la population, murée dans l'hostilité et la routine. Ce thème marin, évoquant une vie presque végétative malgré la lutte quotidienne pour la plus élémentaire subsistance, fut traité en un rythme très lent. Ce rythme devait s'accélérer dans le deuxième épisode, qui avait pour sujet une révolte de mineurs travaillant dans les soufflères, tandis que dans le troisième épisode, Visconti allait montrer les paysans, la solution de leurs problèmes par l'occupation des terres et la culture collective. On comprend, dès lors, que le caractère social très précis de cette trilogie effraya non moins les producteurs que le style très particulier de la première partie, seule réalisée.

Le scénario fut bâti, dans ses très grandes lignes, à partir d'une nouvelle de Verga, «*Il malavoglio*» («*Les hommes de mauvaise volonté*»), mais à la manière d'un schéma très souple, puisque Visconti avait décidé de prendre comme interprètes les pêcheurs du petit port d'Acì-Trezza. C'était la réalité même, fixée dans son cours, qui allait faire le film, avec tous les éléments spontanés de l'existence et sans l'intervention d'aucune contrainte. Le cinéaste expliqua aux acteurs improvisés quelles étaient ses intentions, leur laissant le soin d'agir et de parler de la manière qui leur paraissait la plus juste. Il avait dit: «*Je travaillerai d'après eux.*» Ce fut, d'une certaine façon, le principe de la *commedia dell'arte* appliquée à la vie en train de se faire.

C'est pourquoi «*La terra trema*» est à l'opposé de toutes les traditions dramatiques et anecdotiques habituellement en vigueur. C'est l'aboutissement extrême des conceptions de Flaherty, étant entendu qu'à peu de choses près toute fiction a disparu, qu'il n'existe plus que la dramatisation imprimée aux gestes et aux paroles par la vie à l'instant de son jaillissement. C'est donc la vie prise dans son mouvement intime, et la première tentative — peut-être fallacieuse, peut-être à la limite de l'impossible — de la saisir avec un regard «*objectif*», je ne dis pas, avec l'œil «*indifférent*» des journaux d'actualités ou du documentaire de forme courante. Car l'absence du créateur n'est qu'apparente, elle ne dissimule pas la sympathie et la volonté organisatrice. Il y a dans les cadrages, dans le montage sec, dans les éclairages, une ligne conductrice qui nous ramène sur le plan d'un art pur et austère, un art très éloigné du vérisme dont le film prétendait s'inspirer au départ. La rigoureuse coïncidence entre le temps réel et le temps filmique est le fruit d'une suprême élaboration esthétique, puisque dans cette coïncidence il y a un choix.

Il continua encore dans cette même voie en attachant son nom, en compagnie de Vittorio De Sica et Antonioni, à une entreprise d'un intérêt capital dont Zavattini eut l'idée: l'initiation du public au langage cinématographique par le moyen d'un magazine filmé mensuel. Cette tentative demoura sans lendemain, mais à l'unique numéro de «*Documento mensile*», Visconti participa avec un reportage social sur le lugubre faubourg romain de Primavalle (1950). Il semble cependant, avoir entrevu dès cette période les limites et les écueils d'une formule difficile entre toutes, qui malgré quelques belles séquences de «*Germania anno zero*» (1948) et de «*Francesco*» (1949), conduisait Rossellini vers le débraillé et dans l'impasse d'un cinéma inexpressif. Il chercha un subterfuge et conçut l'idée suivante: prenant une interprète qui pousse son art au maximum de l'expression, soit une comédienne du type «*monstre sacré*», il doit être possible de construire autour de sa personnalité, en tenant compte de son tempérament particulier, une histoire qui lui permet de jouer sa propre vie.

C'est ainsi qu'il jeta son dévolu sur Anna Magnani, vedette caractéristique du néo-réalisme, et qu'il composa pour elle, avec Zavattini, D'Amico et Franco Rossi, le scénario de «*Bellissima*», qui par la même occasion mit en cause la fascination néfaste et le manque de scrupules du cinéma commercial. On y voit en effet Maddalena, femme du peuple, ne reculer devant aucun moyen pour que sa fillette emporte un concours d'enfants-vedette qui fera de la petite un épouvantable singe savant. Cependant, ce n'est pas la gosse qui joue. Elle est une présence passive et secondaire, l'objet-victime. En avant-plan, par contre, envahissante, souveraine, gesticulante, passant du soliloque à l'invective, il y a la Magnani incarnant Maddalena. Et son interprétation introduit dans l'œuvre de Visconti un élément esthétique nouveau — le baroque —, un personnage nouveau: l'être humain, mené par une passion dévorante et dès lors, toujours en représentation plus ou moins, et tout en étant sincère, se donnant en spectacle.

En 1953, usant des mêmes moyens, il réalisa un épisode du film collectif, «*Siamo donne*» («*Nous sommes des femmes*»), où dans

chaque sketch une comédienne évoquait dans une certaine mesure sa propre vie. Des divers cinéastes qui collaborèrent à cette bande, Visconti fut le plus purement néo-réaliste. Il avait encore fait appel à la Magnani. Toutefois, dans ses deux derniers ouvrages, il n'était pas arrivé à un résultat satisfaisant. Il n'était plus à l'aise au sein d'une école qu'il avait contribué à fonder, qui entretemps avait tourné au procédé et s'était encombré de conventions anecdotiques. Le flux du quotidien et l'écoulement du temps ne se manifestaient plus que de façon fragmentaire et, dans l'ensemble, avaient cessé de signifier la vie. D'ailleurs, dans «Siamo donne», on voyait qu'il cherchait obscurément autre chose. Cette quête — celle d'un style plus élaboré — comment la poursuivait-il?

Sans doute, l'expérience théâtrale lui vint en aide. Il introduisit le réalisme dans l'opéra veriste, que traditionnellement on jouait d'une façon pompeuse. Il respecta la stylisation du théâtre lyrique, mais sous sa direction, les éclairages prirent la couleur de la vie et les mouvements, les gestes et les intonations des chanteurs furent nourris de vérité, devinrent chair et sang. De même, il monta les pièces de Tennessee Williams à l'opposé des conceptions qui règnent aux États-Unis dans l'Actors Studio de Strasberg. Alors qu'un Elia Kazan poussait à l'hyper-individualisation des personnages à travers la psychologie personnelle des comédiens, devenus centres de la pièce, Visconti remplaçait celle-ci dans un contexte humain universel et la plongeait dans son climat social, le reliant à la vie dans sa totalité. Enfin, sa maîtrise éclata d'une façon éblouissante dans le répertoire russe, spécialement les pièces de Tchekhov, dont «Les trois sœurs» devinrent un des sommets de la mise en scène contemporaine. C'est là, sans doute, que se situa la genèse d'un style cinématographique nouveau, dans ces existences qui s'émiettaient et qui étaient pourtant la vie en formation dans un écoulement du temps quasi palpable.

En 1954, on connaissait déjà les premières et remarquables tentatives de dégagement, à l'égard du néo-réalisme orthodoxe, de Rossellini, et surtout d'Antonioni et de Fellini. Toutefois, avec «Senso», Visconti apporta une réaction si inattendue qu'elle provoqua une véritable tempête. C'était non seulement la brusque et prépondérante intrusion, au sein du néo-réalisme, du décor, de la couleur et de la musique, mais encore une forme de verisme stylisé à l'extrême, et aussi, la réapparition triomphale de la grande tradition baroque, qui est une des constantes majeures de l'art italien. Inspiré d'une nouvelle d'Arrigo Boito (1842—1918), qui fut poète et écrivain autant que compositeur, «Senso» puise chacun de ses éléments à même la réalité, mais toutes ces composantes sont transposées, reconstruites avec la plus absolue rigueur et pourtant avec un extraordinaire lyrisme interne, tant le comportement des personnages, que les intonations de la voix, le décor, la nature, les coloris du réel. On comprit tout à coup, comme une sorte d'illumination, que le verisme de Visconti avait toujours été, malgré les apparences, une tendance à transfigurer le réel et, somme toute, la vie approchée de si près qu'il en résultait une esthétique irréaliste.

À propos de «Senso», on a parlé de «style bel canto» ou d'«opéra verbal». De telles appréciations sont plutôt le signe d'une incompatibilité d'humeur que celui d'une infirmité créatrice. Car rien n'est plus italien que cette majesté baroque où court le feu de sentiments dévorants. Le néo-réalisme? C'est la peinture précise et inexorable d'une société qui se défait, d'une autre qui se fait (l'action se situe en 1866, à l'instant où naît la conscience italienne en lutte contre l'Autriche), la bataille de Custoza, Venise, le Théâtre de la Fenice, les villas du Palladio et leur mobilier. Le baroque? Il est déjà dans le décor réel, comme il est dans les vastes volutes de la structure générale du film et dans le débit des comédiens. Le verisme? Il est dans les grands éclats passionnels des héros de l'histoire, entraînés par des amours contradictoires comme par les eaux d'un fleuve qui aurait brisé ses digues. Il est aussi dans la musique de Verdi et les moindres détails du geste. Cette stylisation homogène et souverainement gouvernée d'un prodigieux amalgame d'apports divers atteint enfin son éclat suprême par l'emploi de la couleur, car «Senso» demeure, à ce jour, avec «Le carrosse d'or» de Renoir et certains films japonais, l'exemple le plus accompli d'une dramaturgie chromatique.

Enfin, ultime aboutissement, vint en 1957 «Notti bianche» («Les nuits blanches»), d'après Dostoevski, où se termine la transfiguration du réel, que pourtant il respecte, qu'il rejoint par une réalité entièrement rebâtie en studio, créant en quelque sorte le néo-irréalisme. C'est un film fantomatique de nulle part, et cependant la

ville de rêve qu'on y voit, peuplée de personnages spectraux, est avec la plus profonde vérité une petite cité italienne portant les blessures de la guerre. La Russie a disparu, comme dans «Ossessione» les États-Unis. Cette ville imaginaire, qui est un prodigieux décor, aussi vraie dans l'artifice que la véritable Acı-Trezza de «La terra trema», elle est sillonnée des petits canaux de la Vénétie, elle a la grand-rue, le bar et le poste d'essence de n'importe quel patelin de la péninsule, mais c'est aussi une vision, à la fois dense et floue, vague et précise, où les événements du passé s'inscrivent dans le présent sans solution de continuité et sans réelle projection dans l'avenir. Jamais, à ma connaissance, le cinéma n'a été aussi proche du climat tel qu'on l'appréhende, à l'instant même où il nous échappe, dans l'œuvre des romantiques allemands, je veux dire, proche d'un quotidien insolite qui paraît détaché du temporel et qui néanmoins est présent dans ses contours les plus précis, un quotidien où les gestes et les mots ont le poids des minutes qui s'égrenent avec lenteur, et qui chemine dans un univers intérieur où il se réfracte sans aucun recours aux fantasmagories surnaturelles.

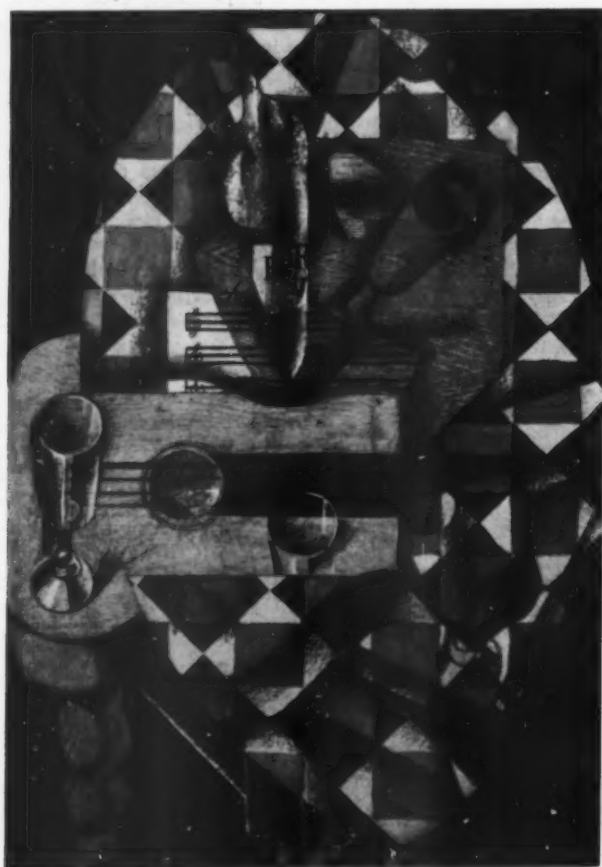
Ainsi, pour Visconti, aujourd'hui comme dans le passé, il n'est qu'une fidélité: celle que l'on doit à soi-même. Quelles que soient ses sources d'inspiration, il les ramène à la réalité italienne, profondément ressentie, telle que des siècles de haute culture et d'intense vie populaire l'ont modelée, telle qu'elle est maintenant dans sa vérité sociale («Notti bianche», avec ses ruines, ses vagabonds sous un pont et ses danseurs du bar, à la fois rappelle et symbolise le contexte social). Quelles que soient ses recherches et ses défailances passagères, Visconti compte parmi les consciences artistiques de l'Italie moderne et ne cesse de construire un univers personnel, strictement irréductible. Qu'il opte pour la rue ou le décor de studio, qu'il choisisse la lumière du jour ou que ses éclairages brumeux soient obtenus au travers d'invisibles et innombrables voiles de tulle («Notti bianche»), qu'il fasse jouer le non-professionnel, le comédien expérimenté, la vedette ou le «monstre sacré», tout est modelé selon son inflexible volonté, et de manière telle que les événements soient universels dans l'actuel. Même dans «Notti bianche», où l'on assiste à une sorte d'effritement des âmes, c'est encore la vie saisie sur le moment, en train de se défaire tout en se refaisant, retournant au royaume des ombres en une impérieuse présence, cheminant par le moyen d'un long dialogue dont les mots usuels et banaux enserrant et rendent perceptible la lente coulée du temps. L'imaginaire, capté en un hallucinant ralenti, rebâtit le réel sous nos yeux, bribe par bribe. Voici donc un homme qui est «d'époque», au théâtre comme au cinéma, qu'il restitue le passé dans son climat usuel ou qu'il évoque le présent. Il prépare maintenant «Rocco et ses frères», histoire d'une misérable famille sicilienne qui remonte vers le Nord de l'Italie, avec l'espoir d'y mener une vie plus décente. Et déjà, nous savons que c'est le même Visconti que nous retrouverons, puisqu'il déclara à propos de ce film: «Je veux y exprimer le temps qui fuit, employer en quelque sorte au cinéma la technique du roman.» Il est, parmi nous, à la mesure de notre société, le digne descendant de cet autre Luchino, son ancêtre, qui dans la première moitié du XIV^e siècle, fut l'ami du peuple, protecteur des arts et des sciences, correspondant de Pétrarque et poète sensible.



«Le notti bianche». (Photo Unitalia Film.)



Matisse: Girl with a Veil. 1929. Pencil. 13 1/2 x 19 1/4 inches. Collection Mr. and Mrs. Winthrop Rockefeller.



Juan Gris: Guitar, Glasses and Bottle. 1914. 25 1/2 x 36 inches. Collection Governor and Mrs. Nelson A. Rockefeller.

"A Family Exhibit" in the Knoedler Galleries, New York

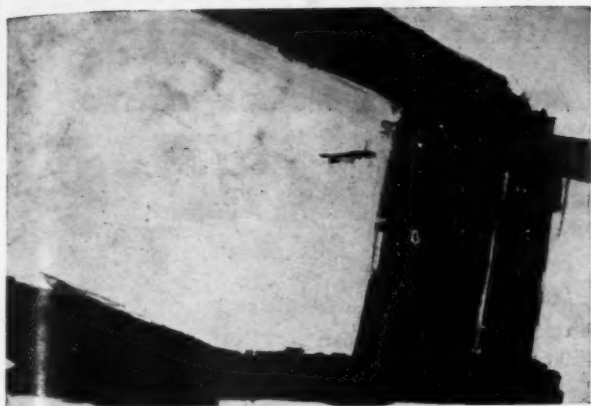
From Senator Nelson Wilmarth Aldrich and his daughters Lucy and Abby Aldrich till today, the Aldriches and Rockefellers have been collectors, patrons of the arts, and individualists.

The diversified tastes of the younger Rockefellers were recently suggested in a selection of 47 paintings exhibited at Knoedler's for the benefit of the Urban League (a nation-wide, non-profit organization which combats racial discrimination in the United States).

Our selection on this and the next two pages is like the exhibition itself merely a sampling, and somewhat misleading; for as Alire B. Saarinen points out in her introduction to the exhibition catalogue some of the Rockefellers take a special interest in arts other than painting. Mr. and Mrs. Jean Mauzé, for example, collect 18th century porcelains; the Winthrop Rockefellers, too, are interested in porcelain, in early American portraits, and in Jamaican primitives. The Laurance Rockefellers collect sculpture; Mr. and Mrs. John D. Rockefeller 3rd collect the Asian arts as well as modern Western paintings; the David Rockefellers have exquisite collections of 18th century furniture, porcelain and silver. It is Governor and Mrs. Nelson A. Rockefeller who collect paintings on the largest scale, and here again interest is equally divided between painting and sculpture, and between modern and primitive art.



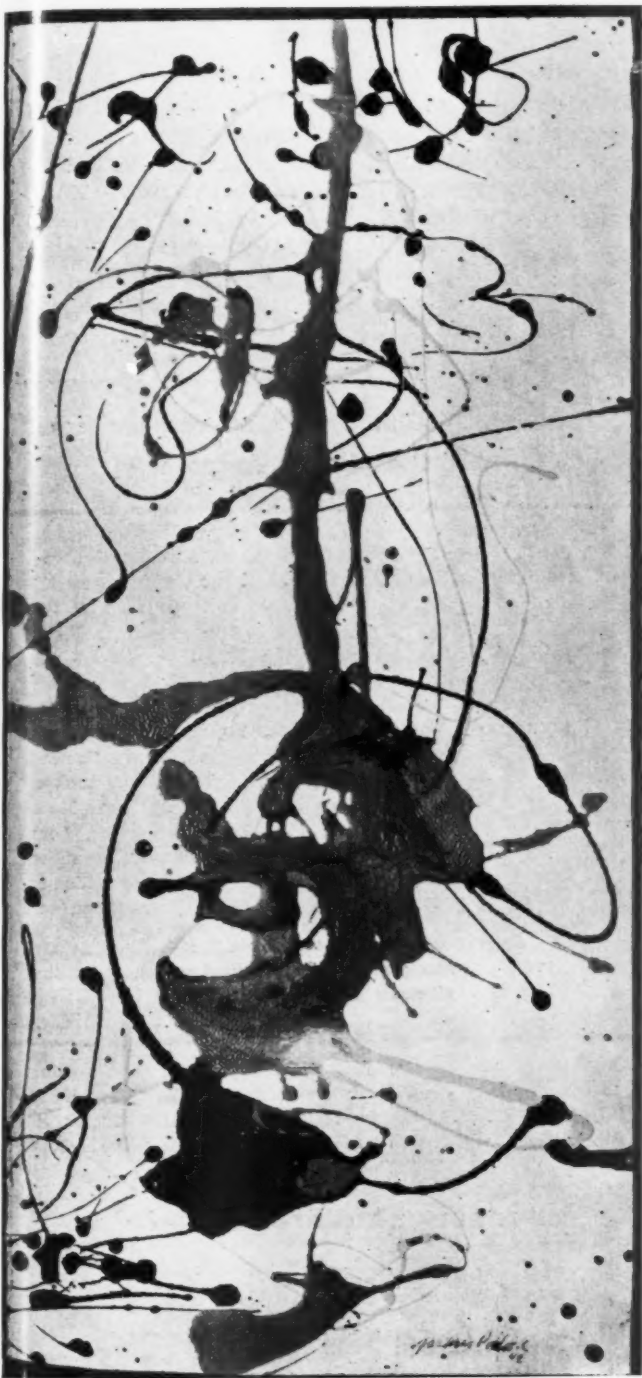
Léger: Woman with a Book. 1923. Collection Governor and Mrs. Nelson A. Rockefeller.



Franz Kline: Corinthian. Collection Governor and Mrs. Nelson A. Rockefeller.



Mark Rothko: Sienna black on red. Collection Mr. and Mrs. John D. Rockefeller 3rd.



Jackson Pollock: Painting, 1948. Collection Mr. and Mrs. John D. Rockefeller 3rd.



Paul Klee: The Jester, 1927. 28 1/2 x 18 1/4 inches. Collection Governor and Mrs. Nelson A. Rockefeller.



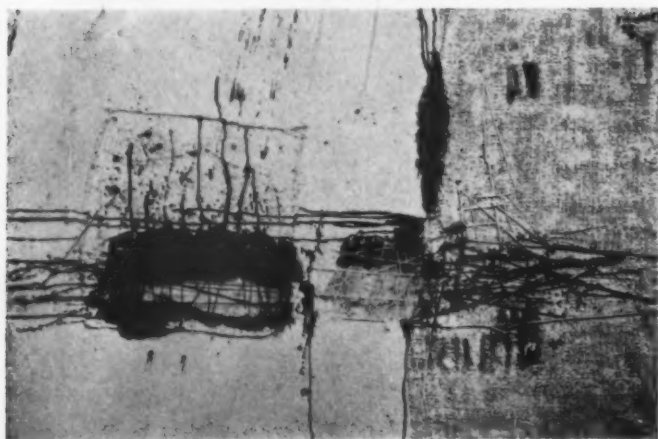
Valtet: Still Life. Ca. 1906. 23 1/2 x 28 1/2 inches.
Collection Mr. and Mrs. Jean Mauzé.



Matisse: Gourd, Bananas, Apples and Oranges. 1915. 18 x 29 1/2 inches.
Collection Mr. and Mrs. David Rockefeller.



Picasso: Interior with Girl Drawing. 1935. 51 1/2 x 76 1/2 inches.
Collection Governor and Mrs. Nelson A. Rockefeller.



Millares: White Abstraction. 1957. Collection Governor and Mrs. Nelson A. Rockefeller.

la biennale di venezia

ARTE CINEMA MUSICA TEATRO

· Rivista dell'Ente Autonomo «La Biennale di Venezia»

· UMBRO APOLLONIO, Direttore

· WLADIMIRO DORIGO, Redattore Capo

· SOMMARIO DEL N. 33

· VERCORS: Les musées imaginaires sont-ils possibles?

· FRANCO RUSSOLI: Modigliani e la critica

· CAROLA GIEDION-WELCKER: Struttura colore di Pevsner

· WILLY ROTZLER: Il manifesto pubblicitario svizzero d'oggi

· UMBRO APOLLONIO: Letterati e critica d'arte

· WILL GROHMANN: Jonas

· ROBERTO REBORA: Conversazione retorica sulla regia italiana
Osservatorio

Nei numeri precedenti fra gli altri scritti di:

FRANCO ALBINI - FRIEDRICH BAYL - SERGIO BETTINI

PIERRE FRANCASTEL - GIUSEPPE MARCHIORI

GIUSEPPE MAZZARIOL - RODOLFO PALLUCCHINI

GUIDO PIOVENE - MIECZYSLAW POREBSKI - HANS

H. STUCKENSCHMIDT - ERIK ULRICHSEN - LIONELLO

VENTURI - ROMAN VLAD - BRUNO ZEVI

Quattro numeri l'anno con numerose illustrazioni in nero e a colori

Un numero L. 600 (estero L. 750)

Abbonamento annuo L. 2000 (estero L. 3000)

Direzione, Redazione, Amministrazione:
Ca' Giustinian, Venezia

PANDERMA

Revue de la fin du monde de l'homme

Rédaction: Carl Laszlo

Bâle, Schützenmattstrasse 40, tél. 24 87 93

Collaborateurs: Appel, Arp, Axelos, Bryen, Bellmer, Brock, Brauer, Brauner, Clergue, Cirlot, Cocteau, Cardenas, Delahaye, Ernst, Feito, Fenkart, Fedier, Goldmann, Giedion-Welcker, Hausmann, Henry, Hantai, Imai, Ionesco, Lora, Mathieu, Matta, Maréchal, Moreni, Mattmüller, Prachensky, Platschek, Ray, Rainer, Richter, Saura, Sonderborg, Tapiès, Vogel, Zürn etc.

Prix: abonnement=4 numéros \$ 4.-

abonnement spécial, numéroté avec des suppléments \$ 9.- numéro \$ 1.15

i 4 Soli

rassegna d'arte attuale

diretta da:

A. Parisot - E. Micheli

redazione:

via C. Pamparato 17 - Torino

abbonamento annuo L. 2.000

estero L. 4.000

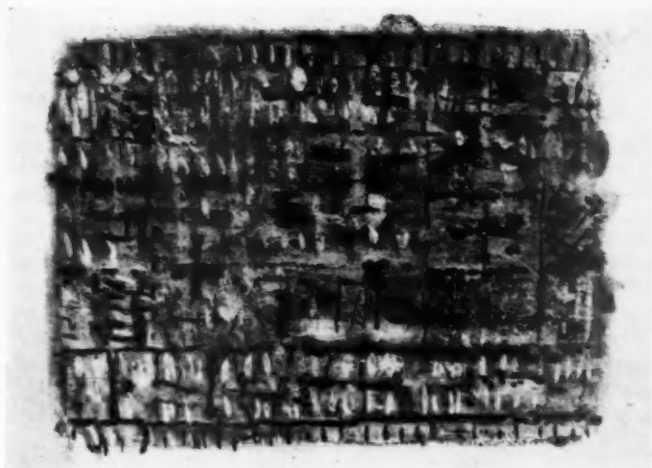
From the Bissière Retrospective, Musée d'Art Moderne, Paris



L'oiseau. Rouge sur noir. 1953. 101 x 49 cm. Collection Galerie Beyeler, Basel.



Sur fond noir. 1952. 116 x 76 cm. Collection Roncey, Paris.



Rose et gris. 1958. Collection Dr. Henning Gran, Oslo.



Violet et gris. 1957. Collection Musée de Luxembourg.
(All photographs courtesy Galerie Jeanne Bucher, Paris.)

AUCTIONS



Picasso: Still Life. Included in the April 15 sale of modern paintings at Parke-Bernet Galleries, New York. Sold to Alexandre Iolas for \$26,000.



Vuillard: Le Salon. From the Thelma Chrysler Foy sale at Parke-Bernet, May 13. Sold for \$27,500.



Degas: La Danse Grecque. From the Thelma Chrysler Foy sale of May 13 at the Parke-Bernet Galleries. Sold for \$58,000.



Braque: Sunflowers. 15 x 13 1/4 inches. In the April 15 sale of modern paintings at Parke-Bernet Galleries. Sold for \$19,000.

SOTHEBY'S, London

April 21st. Chinese Pottery, Armorial Porcelain and Works of Art.

A rare "Famille Rose" group of a Chinese lady riding on a Mongolian pony. 11 1/4 in., Ch'ien Lung, on marble base. £250

An important armorial Dessert Service, made in 1710 for Dr. Walker of Lancashire, each piece painted in Imari style. Kang Hsi. £390

April 22nd. 18th and 19th century Drawings and Paintings.

William Blake: Mary Magdalen Washing the Feet of Christ. Signed 'WB inv'. 13 1/4 x 12 3/4 inches. £2050

J. M. W. Turner: Lake Nemi, cattle in the foreground. 14 1/2 x 21 1/4 inches. Drawn ca. 1840. £2100

J. M. W. Turner: Brunnen, Lake of Lucerne, looking toward Seelisberg, a steamer coming up the Bay of Uri. 11 x 18 1/4 inches. Drawn circa 1842. £4000

Cornelius Krieghoff: Hudson Bay Indians at a Portage, autumn foliage. Signed and dated 1865. 13 3/4 x 21 5/8 inches. £2100

April 24th. Needlework, antique carpets, tapestries, furniture.

Pair of Charles I needlework pictures by Edmund Harrison dated 1637, the "Visitation" and the "Betrothal". 26 inches high,

21 and 22 inches wide, in red tortoiseshell frames. £1050

Late Gothic Allegorical Tapestry, the "Père de Famille". 8 feet 8 inches x 8 feet 6 in. About 1510. £1100

Set of George I burr walnut seat furniture, comprising six chairs and two settees. £1050

May 4th. Sasanian, Luristan, Indian, Oceanic, South American and African art.

A Gabun carved wood Ancestor-Cult figure. 27 inches. £380

A Bakota reliquary female figure. Brass and copper. 20 inches. £360

A Bambara dance headdress, in the form



Left: Nolde's 1935 painting "Rosen am Weg", 56 x 70 cm.

Right: August Macke, "Stilleben mit Sonnenblumen II", 1911, oil on carton, 81 x 105 cm. These are among the 896 modern paintings, drawings, prints and sculptures offered by the Stuttgarter Kunstkabinett (Roman Norbert Ketterer) in Auction Number 33 of May 29th and 30th. Most of the French masters of early 20th century art are represented in this sale, together with many younger men, but, as



usual, the selection is especially noteworthy for works by the German and Scandinavian expressionists, including Barlach, Beckmann, Dix, Grosz, Heckel, Hofer, Jawlensky, Kirchner, Kokoschka, Kollwitz, Lehmbruck, Liebermann, Müller, Munch, Nolde, Pechstein, Rohlfis and Schmidt-Rottluff. The catalogue, handsomely printed as always, contains 76 pages of plate illustrations (including 12 in colour) and numerous line cuts in the text.

of an antelope head with the body of a dog, the whole carved with geometric patterns. 19 1/2 inches long, 9 inches high. French Sudan. £360

A large carved wood Senufo ceremonial mask probably used by the Korubala anti-orchery society. 30 inches. Ivory Coast. £360

A Baule wooden mask. 15 1/2 inches. Dimbokro District, slight influence Guro, Ivory Coast. £360

May 5th. Chinese Works of Art.

A Fukien "Blanc-de-Chine" figure of Avalokitesvara. 26 inches. Ming Dynasty. £580

A Spinach Green Jade Vase and Cover of flattened baluster shape with overall freely carved design of chrysanthemums. 11 1/2 in. high. Made for the Indian market. Chia Ch'ing. £540

A Spinach Green Brushpot, deeply carved in relief. Six inches high. Ch'ien Lung. £850

May 6th. Impressionist and Modern Paintings and Drawings.

Picasso: Hollandaise à la Coiffe — "La Belle Hollandaise". Blue chalk, gouache and oil on board laid down on panel, signed, dated Schoorl 1905, and inscribed 'A mi querido amigo Paco Durio'. 30 3/4 x 26 1/2 inches. £55,000

Degas: Trois danseuses à la Classe de Danse. Oil on board. 20 x 24 1/2 inches. Ca. 1890. £22,000

Cézanne: Portrait de l'Artiste par lui-même. 13 x 10 inches. Circa 1883-85. £32,000

Cézanne: L'Assiette bleue. 10 1/4 x 8 1/2 in. Circa 1879-82. £17,000

Pissarro: Le Village à travers les Arbres. 21 1/4 x 17 1/4 inches. 1868. £12,000

Sisley: The Junction of the Loing and Seine. 19 1/4 x 25 inches. £11,500

Braque: Compotier et Poires. 1930. 14 1/2 x 21 1/8 inches. £15,000

May 11th—12th. Holograph, printed and engraved music; books and letters.

Beethoven: Autograph letter to Friedrich Rochlitz. Vienna, January 4, 1804. 3 pages. 4to. £2200

Bach: Auto. music. Six Organ Preludes. 7 pages, small oblong 4to. £1000

Johann Woltz (Editor): Nova Musicae Organicae Tabulatura. Folio. Basle, J.J. Genath, 1617. £600

May 12th. English and Continental Porcelain. A Derby yellow-ground Botanical Dessert Service, painted by John Brewer. £1700

May 14th. Portrait Miniatures and Objects of Vertu.

Miniature of an Elizabethan Gallant by Nicholas Hilliard on vellum. 1576. Oval, two inches. £2900

Miniature of an Unknown Man by Nicholas Hilliard on vellum. 1588. Oval, 2 3/8 inches. £3000

Miniature of Sir Walter Raleigh by Nicholas Hilliard on vellum. Oval, 1 7/8 inches. £5300

May 14th. English and Continental Silver.

Queen Anne Cup and Cover by Samuel Pantin. 1711. 95 ozs. 10 dwts. £1250

PARKE-BERNET, New York

In the May 13th evening sale of 17 modern works of art from the Collection of the late Thelma Chrysler Foy a total of \$1,166,400 was realised, as follows:

Renoir: Nu. Dark brown crayon, 11 x 11 in. About 1902. \$4000

Guys: Dans le Foyer. Pen and india wash on gray paper; 11 x 9 inches. \$2700

Guys: Jeune Fille. Sepia wash and water-colour, heightened with white; 10 x 17 1/2 inches. \$1200

Boldini: The Love Letter. Watercolour and gouache; 10 1/2 x 8 1/2 inches. Dated '73. \$4500

Winslow Homer: The Shepherdess. Pencil highlighted with white, on buff paper; 8 1/2 x 13 1/4 inches. \$4000

Vuillard: Le Salon. Peinture à la colle, on board; 19 1/4 x 20 1/2 in. (Purchaser Hammer Galleries, N.Y.) \$27,500

Renoir: Petite Couseuse. Oil. 18 1/4 x 13 inches. About 1875. \$100,000

Toulouse-Lautrec: Portrait of a Young Girl. Oil. Oval, 11 x 9 1/4 inches. 1892. \$16,000

Renoir: La Baigneuse. Oil. 10 1/4 x 8 1/2 in. About 1910. \$16,000

Degas: Danseuse sur la Scène. Pastel. 25 x 19 1/2 in. About 1881. (Purchaser E. J. Rousuck, New York.) \$180,000

Renoir: Jeune fille au chapeau blanc. Oil. 25 1/4 x 21 1/4 inches. 1891. \$92,500

Toulouse-Lautrec: Femme rousse dans un jardin. Peinture à l'essence, on board. 28

x 23 inches. (Purchaser E. J. Rousuck, N.Y.) \$180,000

Renoir: Lady with Parasol in a Garden. Oil. 21 1/2 x 25 1/2 inches. 1873. \$140,000

Degas: L'Étoile (Danseuses sur la scène). Pastel on monotype. 15 x 11 inches. About 1878. (Purchaser E. J. Rousuck.) \$60,000

Renoir: Les Filles de Durand-Ruel. Oil. 32 x 25 3/4 inches. Dated '82. \$255,000

Degas: La Danse Grecque. Pastel. 24 x 20 inches. About 1881. \$58,000

Renoir: Jeunes Filles au Jardin. Oil. 13 1/4 x 16 inches. About 1906-08. \$25,000

High prices in subsequent sessions of the Foy Sale on May 15, 16, 22 and 23 include the following:

Lancet: L'Escarpolette. Oval, 45 x 36 1/2 in. \$28,000

Louis XV Inlaid Tulipwood and Acajou Occasional Table inset with Sèvres Porcelain, mounted in bronze doré. \$21,000

Louis XV Tulipwood Marquetry Triangular Table à Jeu, mounted in bronze doré. (Purchaser Rosenberg & Stiebel.) \$26,000

Louis XVI Decorated Black and Gold Lacquer Table à Écrire by Martin Carlin (M. E. 1776). Height 30 inches, width 18 inches. (Purchaser A. & R. Ball, New York.) \$25,500

An 18th Century Persian Gold, Silver and Silk Embroidery Carpet for the French Market, 9 feet 10 inches x 8 feet 2 inches. \$26,000

A Pair of Louis XV Fauteuils, richly carved and gilded, in rose striped silk. French 18th Century. (Purchaser Mr. A. Capparis, New York.) \$18,000

Louis XVI Tulipwood Occasional Table inset with Sèvres Porcelain, mounted in bronze doré, by Martin Carlin (M. E.). \$24,000

Louis XVI Table de Milieu by Adam Weisweiler (M. E. 1778). \$13,000

A Pair of Louis XVI ebony consoles by Jacques Dubois (M. E. 1742). (Purchaser Gaston Bensimon, Paris and New York.) \$27,000

A Louis XV Sèvres Blue Turquoise and Gold Dessert Service painted with birds and the monogram of the Prince de Rohan. Ca. 1770 to 1772. (Purchaser Rosenberg & Stiebel, New York.) \$60,000

Altogether, the Thelma Chrysler Foy Collection brought a record total of \$2,625,880. The price of \$255,000 paid for Renoir's "Les Filles de Durand-Ruel" established a record for a Renoir at auction.

ART BOOKS

atalogues, Periodicals, Miscellaneous Publications

(Constantin) **Andréou**. (Par) Jean-Louis Ferrier. 8vo. 44 pages with illustrations and 16 plates. Geneva 1959: Cailler. Sfr. 5.—

René **Auberjonois**. Dessins, textes, photographies. Précédé de: L'atelier du peintre. Par Fernand Auberjonois. 4to. 89 pages. Illustrated. Lausanne 1958: Mermod. Sfr. 30.—

Bargellini, Piero: Belvedere. Panorama storico dell'arte. Vol. III: Arte Romana. 8vo. 380 pages. 161 illustrations and 16 colour plates. Florence 1958: Vallecchi. L. 3000

Becker, Hans-J., and **Schlote**, Wolfram: Neuer Wohnbau in Finnland = Contemporary Finnish Houses = L'habitat contemporain en Finlande. English translation by Beate Brettar-Jung. French translation by Hans Kauffmann. 4to. 120 pages. Illustrated. Zürich 1958: Girsberger. Sfr. 21.80

Bettex, Ivan: Duilio Barnabé, 1914. Biographie, bibliographie, etc. 8vo. 16 pages. Illustrated. Geneva 1959: Cailler. Sfr. 2.—

Bettex, Ivan: Marcel Roche, 1890. Biographie, bibliographie, œuvre, etc. 8vo. 16 pages. Illustrated. Geneva 1959: Cailler. Sfr. 2.—

Bettex-Cailler, Nane: Mario Carletti, 1912. Biographie, bibliographie, etc. 8vo. 12 pp. Illustrated. Geneva 1959: Cailler. Sfr. 2.—

Bettex-Cailler, Nane: Edouard Goerg, 1893. Biographie, bibliographie, œuvre, etc. 8vo. 16 pages. Illustrated. Geneva 1958: Cailler. Sfr. 2.—

Bettex-Cailler, Nane: Roger Chastel, 1897. Documentation réunie par N.B.-C. 8vo. 16 pages. Illustrated. Geneva 1958: Cailler. Sfr. 2.—

Bettex-Cailler, Nane: Félix Labisse, 1905. Documentation réunie par N.B.-C. 8vo. 16 pages. Illustrated. Geneva 1958: Cailler. Sfr. 2.—

Giovanni di **Boccaccio**: Die Nympe von Fiesole. Eine Erzählung in Versen. Translation by Rudolf Hagelstange. With 38 original wood-cuts by Felix Hoffmann. 300 signed and numbered copies. Half-leather. Frankfurt am Main 1958: Trajanus-Press. DM 85.—

C. G. **Boerner**, Düsseldorf. Stock-list No. 24. Prints and drawings by old and new masters. Lists and describes 465 items, with 62 pages of plate illustrations. Düsseldorf 1959: C. G. Boerner. DM 4.—

Bogucki, Janusz: La Peinture Polonaise Contemporaine. 50 page text comprising an introductory essay and biographical notes. Numerous plate illustrations including some in colour. Warsaw 1958: Editions Polonia.

Bottari, Stefano: La pittura in Emilia nella prima metà del 400. Edited by C. Volpi. 8vo. 106 pages. Bologna 1958: Patron. L. 2000

Bovini, Giuseppe: Assisi. Die Stadt des Heiligen. (Übersetzung von Hans Kühner.) 4to. Text: 38 pages with illustrations. Picture section: 52 pages and 8 plates. Zürich und Stuttgart 1959: Fretz & Wasmuth. Sfr. 18.50

Georges **Braque**. Oeuvre graphique original. (Prints, illustrated books, synoptic and thematic table. Catalogue raisonné assembled by Edwin Engelberts on the occasion of the exhibition of Braque's complete graphic work in Geneva. With an Hommage by René Char. 4to. 48 pages. Illustrated. Geneva 1958: Rauch. Sfr. 15.—

Braunfels, Wolfgang: Meisterwerke europäischer Plastik. (Von der Antike bis zur Gegenwart.) With 10 colour plates and 167 monochrome illustrations. 4to. 247 pp. Zürich 1958: Atlantis Verlag. Sfr. 34.—

British Artist-Craftsmen. Foreword by Sir Gordon Russell. 8 X 8 inches. 88 pages. 66 plates. Washington 1958: Smithsonian Traveling Exhibition Service. \$1.00

Bucarelli, Palma: La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. (Rome, Valle Giulia.) Demy 8vo. 146 pages. 183 monochrome plates. Rome 1958: Istituto Poligrafico dello Stato. L. 600

Bulletin of the Cincinnati Art Museum. Volume V/4 (October 1958). Contains notes with illustrations on works by Matteo di Giovanni, Pinturicchio, Botticini, de Ribera, Ferdinand Bol, Juraen van Streeck, Richard Cosway, Boudin, Metzinger, Charles W. Peale, Harnett, Walt Kuhn, and four contemporary Americans.

Cailler, Pierre: Mario Avati, 1921. Biographie, bibliographie, œuvre, etc. 8vo. 16 pages. Illustrated. Geneva 1958: Cailler. Sfr. 2.—

Carandente, Giovanni: Mario Russo. 4to. 22 pp. Illustrations, 10 colour and 19 monochrome plates. Rome 1958: De Luca. L. 5000

Caronia, Giuseppe: Introduzione allo studio dei caratteri dell'Architettura moderna. 8vo. 89 pages. Palermo 1958: Flaccovio. L. 700

Cartier, J.-A.: François Bret, 1918. Biographie, bibliographie, œuvre, etc. 8vo. 16 pages. Illustrated. Geneva 1958: Cailler. Sfr. 2.—

Marc **Chagall**: 10 Colour Photographs of Gouaches by M. C. Selection and introduction (in German) by Georg Schmidt. Folio. 16 pages. 10 plates, matted and in slip-case. Basel 1959: Phoebus-Verlag. Sfr. 140.—

Eve, Gisèle: Jean Eve, 1900. Biographie, bibliographie, œuvre, etc. 8vo. 16 pages. Illustrated. Geneva 1958: Cailler. Sfr. 2.—

Flemming, Willi: Ernst Barlach. Wesen und Werk. 8to. 255 pages. Bern 1958: Francke. Sfr. 9.80

Fosca, François: Bilan du cubisme. 8vo. 180 pages. 10 plates. Paris 1956: Bibliothèque des Arts. Ffr. 645

Fosca, François: Charles Dufresne. 8vo. 112 pages. 16 plates. Paris and Lausanne 1958: La Bibliothèque des Arts. Sfr. 12.50

Fraccaro-De Longhi, Lelia: L'architettura della chiesa cistercense italiana, con particolare riferimento ad un gruppo omogeneo dell'Italia settentrionale. Prefazione di W. Arslan. 8vo. 343 pages. 94 plates. Milan 1958: Ceschina. L. 3600

Fuhrmann, Franz: Alte Gärten in Salzburg. Vom Barock zur Romantik. 20 pages. 5 illustrations. Salzburg 1958: Museum Carolino Augusteum.

Füssli, Johann Heinrich: Zeichnungen von Johann Heinrich Füssli, 1741—1825. Unbekannte und neugezeichnete Blätter aus Sammlungen in Grossbritannien, Nordirland, Schweden und der Schweiz. Einführung und Katalog von Gert Schiff. Herausgegeben bei Anlass der vom Regierungsrat des Kantons Zürich veranstalteten Ausstellung von Füssli-Zeichnungen im Haus zum Rechberg vom 20. Dezember 1958 bis Ende März 1959. 4to. xvi. 59 pages. Illustrated. Zürich 1959: Fretz & Wasmuth. Sfr. 15.—

Gasparetto, Astone: Il vetro di Murano dalle origini ad oggi. 8vo. 289 pages. 203 monochrome illustrations. Venice 1958: Pozza.

Karl **Geiser**: Das graphische Werk. Vollst. Ausgabe mit krit. Katalog. (Von) Hans Naef.

4to. 107 pages. Illustrated. Zürich 1958: Manesse. Sfr. 48.—

Gerstner, Karl, and **Kutter**, Markus: Die neue Graphik = The New Graphic Art = Le nouvel art graphique. English version by Dennis Quibell Stephenson. Version française par Paule Meyer. 8vo. 248 pages. Illustrated. Teufen 1959: Niggli. Sfr. 48.—

Gherardini, Anna: Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino. 8vo. 53 pp. 20 plates. Milan 1958: L'Arte. L. 700

Groep 58 Zagreb. Exhibition catalogue. Koninklijke academie voor schone Kunsten, Antwerp, September 1958. Biographical summaries. 16 illustrations.

Grohmann, Will: Kandinsky. 4to. 428 pages. 761 monochrome and 32 colour plates. Milan 1958: Il Saggiatore. L. 18,000

Holland's Golden Age. Paintings, drawings, silver of the 17th Century, lent by Dutch Museums and Private Collections. Introduction by Dr. A. B. de Vries. Biographical notes. 25 plate illustrations. Tel Aviv Museum, Helena Rubinstein Pavilion, 18/2—7/4/1959.

Hürlimann, Martin, and **Newton**, Eric: Masterpieces of European Sculpture. Photographs by M. H. and others. With a preface by Eric Newton. 4to. Text: 54 pp. with illustrations. Picture section: 160 pp. London 1959: Thames & Hudson. £3/3/-

Jahresschrift. Salzburger Museum Carolino Augusteum. A substantial, scholarly 203 page publication of special usefulness to librarians. Text and 16 plates.

(Léon) **Jansem**. (Par) Jean-Albert Cartier. 8vo. 37 pp. 13 plates. Geneva 1957: Cailler. Sfr. 5.—

Jaquillard, Pierre: Forcoles vénitiennes ou Belles formes utiles en bois. 8vo. 28 pages. Illustrated. Published on the occasion of the first exhibition of "forcoles" at the Galerie Bridel. Lausanne 1959: Bridel. Sfr. 10.—

Jedlicka, Gotthard: Auf einer Landstrasse. Erzählung von G. J., mit drei ganzseitigen und elf Textillustrationen. (Original lithographs by Max Gubler.) Edition limited to 250 signed and numbered copies. Zürich: Verlag der Wolfsbergdrucke. Sfr. 420.—

Kahnweiler, Daniel-Henry: Der Weg zum Kubismus. 8vo. 131 pp. Illustrated. Teufen 1958: Niggli. Sfr. 20.75

Kaiserlian, Giorgio: Giuseppe Guerreschi. 8vo. 8 pages. 14 monochrome and 1 plates. Milan 1959: Centro S. Fedele. L. 3000

Kayser, Hans: Paestum. Die Nomi der drei altgriechischen Tempel zu Paestum. 4to. 93 pages. Illustrations, notes and 48 plates. Heidelberg 1958: Schneider. DM 22.50

Klee and Kandinsky. Catalogue of exhibition at Berggruen & Cie., Paris. Texts by Pierre Volboudt, Klee, Kandinsky, Kenneth Lindsay. Numerous illustrations mostly in colour by the Jacomet process. Paris 1959: Berggruen.

(Abram) **Krol**. (Par) Béatrix Beck. 8vo. 32 pp. with illustrations and 22 plates. Geneva 1958: Cailler. Sfr. 5.—

Dessins de **Lapicque**. La Figure. Text by Charles Estienne. An album 24 X 32 cm. 80 pages. 60 reproductions of drawings of 1944-58. Paris 1959: Ed. Galanis. Ffr. 2500

Lavagnino, Emilio: Atlante della pittura italiana. Vol. II. 4to. With 45 colour plates. Milan 1958: Ambrosiana. L. 12,000

Jean **Lurçat**. Catalogue of exhibition of Lurçat tapestries, Palais des Beaux-Arts, Charleroi, 22/11—28/12/1958. Introductory notes and quotations, biographical summary, ten plates including three in colour.

1958:

e neue
= Le
on by
fran-
illus-

Salim-
plates.

ogue.
nsten,
phical

ages.
lates.

vings,
Dutch
Intro-
phical
Mus-
-7/4/

Mas-
photo-
pre-
4 pp.
0 pp.

olino
page
brar-

rtier.
iller.

s ou
ges.
n of
Ga-
0.—

isse.
ngen
tho-
d to
ich:

zum
ufen

chi.
tes.

dre
4to.
tes.

bit-
by
eth
in
59:

pp.
eva

by
cm.
of

ta-
es.

of
ts,
ry
m-

Lurcat, Jean: Gouaches et dessins, 1923—1958. 10 planches en noir et en couleurs. Décoration du portefeuille dessinée par J. L. Folio. 5 pages. 10 plates. Épalinges-Lausanne 1958: Pauli. Sfr. 375.—. With an additional handworked plate Sfr. 550.—.

Mandel, Gabriele: Siena. Die Stadt des Pallo. (Übersetzung von Hans Kühner.) 4to. Text: 26 pages, illustrated. Picture section: 52 pages and 10 plates. Zürich und Stuttgart 1959: Fretz & Wasmuth. Sfr. 18.50

Edouard Manet: Aquarelles et pastels. Introduction, notices et choix de Kurt Martin. French version by André Tanner. (Original title: Edouard Manet. Aquarelle und Pastelle.) 4to. 26 pages text, 67 pages illustrations. Bâle 1958: Ed. Phœbus. Sfr. 26.40

Mezzariol, Giuseppe: Pittura italiana contemporanea. 4to. 103 pp. 60 colour plates. Bergamo 1958: Istituto Italiano Arti Grafiche. L. 4000

Modigliani. Catalogue of the exhibition in Rome, Valle Giulia, January—February 1959. Critique by Palma Bucarelli. Catalogue by Nello Ponente. 8vo. 65 pages. 67 monochrome and 6 colour plates. Rome 1959: Editella.

Meraxioni, Giuseppe: Il mobile veneziano dell'700. Two volumes. 4to. 48 pages. 524 monochrome plates. Milan 1958: Görlich.

Mostra di disegni di Jacopo Palma il Giovane. Catalogue edited by Anna Forlani. 8vo. 30 pages. 45 plates. Florence 1958: Olshki. L. 1000

Edvard Munch. Catalogue of exhibition held at the Boymans Museum, Rotterdam, 10/12/1958—8/2/1959. Quotations from the artist, biographical summary, selective bibliography. Cover and 26 plate illustrations.

Musée de l'Art Wallon, Liège. Catalogue edited by Léon Koenig. Texts by J. Dupin, R. V. Gindertael, Léon Dégand, Frank Elgar, Jean Cassou, François Mathéy, Jacques Lassaigne, a.o., concerning the exhibitions of works by Léger, Matisse, Picasso, Miró, Laurens, Magnelli, Arp, Hartung, and Jacobsen, held by this Museum from July to September, 1958. Biographical summaries. Bibliographies. 224 pp. Numerous plates.

New Horizons. Catalogue of 10th annual exhibition by painters and sculptors belonging to the Ofakim Hadashim Group, organized on behalf of the Association of Israeli Museums. Foreword by Dr. Eugène Kolb. 25 plate illustrations. Tel Aviv 1959.

Nicodemi, Giorgio: Dipinti ignoti e mal noti di Giovanni Segantini. 8vo. 20 pages. 10 plates. Milan 1958: L'Arte. L. 300

Miele, Franco: La polemica sull'astrattismo. 8vo. 286 pages. 24 monochrome plates. Rome 1958: IEPI. L. 1000

Pauli, Fritz: Der Lebenstag. Ein Freskenzyklus im Berner Rathaus. Kommentar von Walter Kern. Folio. 22 pages. Illustrations and 18 plates. In slip-case. Winterthur 1958: BW-Press. Sfr. 40.—

Pennsylvania Dutch Folk Arts in the Collections of the Philadelphia Museum of Art. 34 pages. Foreword by Director Henri Marceau. Introductory Note by Frances Lichten. Numerous illustrations with descriptive notes. Bibliography.

Plaubert. Exhibition catalogue, Palais des Beaux-Arts, Charleroi, 18/10—16/11/1958. Introduction by Robert Rousseau. Biographical summary. 11 plates, colour cover.

Plaubert. Exhibition catalogue, Concertgebouw, Bruges, 10—25/1/1959. Introduction by Walter Volkaert. Biographical data. Nine plate illustrations and colour cover.

Pignatti, Terisio: Carpaccio. Biographical and Critical Study. French version by Rosabianca Skira-Venturi. German version by Karl Georg Hemmerich. 8vo. 116 pages. Illustrated. Geneva 1958: Skira. Sfr. 27.—

Pillement, Georges: Michele Cascella. 4to. 21 pages. Illustrations, 14 colour and six monochrome plates. Milan 1958: Silvana. L. 3500

Poensgen, G., and Zahn, L.: Abstrakte Kunst. Eine Weltsprache. 4to. 224 pp. 195 plates. DM 60.—

Pulga. With critical introduction by Marco Valsecchi. (Giovane pitture italiane, 5.) Biographical and bibliographical data. 32 pp. 12 colour plates. Available in English, German or Italian. Milan 1958: Ed. del Milione.

Putnam, Jacques: Bram van Velde. (Collection Musée de Poche.) Texts by Georges Duthuit, Samuel Beckett and Jacques Putnam. Biographical and bibliographical data. Colour Plates. Paris 1958: Georges Fall.

Ragon, Michel: Dubuffet. (Collection Musée de Poche.) 62 pp. Critical text, biographical summary, text illustrations and colour plates. Paris 1958: Georges Fall.

Pierre-Auguste Renoir: Aquarelle, Pastelle und farbige Zeichnungen. Auswahl, Einleitung und Bilderläuterungen von François Daulte. (Übers. aus dem Französischen.) 4to. 24 pages text. 63 pages illustrations. Stuttgart 1958: Deutsche Verlags-Anstalt. DM 24.—. (French edition, Bâle, Ed. Phœbus. Sfr. 26.40.)

Rogers, Ernesto N.: Esperienza dell'architettura. 8vo. 320 pages. 161 black and white illustrations. Turin 1958: Einaudi. L. 4500

Roy, Claude: Le arti selvagge. (Indagine sull'arte del popolo primitivo.) 104 pages. 58 illustrations, 11 plates and two maps. Milan 1958: Il Saggiatore.

Russian Painting from the 13th to the 20th Century. An exhibition of works by Russian and Soviet Artists, sponsored by The Arts Council of Great Britain, 1959. Introduction by G. Nedoshvin. Biographical notes. 55 pp. 15 plates.

Roberto Rota. Preface by Lionello Venturi. Text by Nello Ponente. English translation by Ben Johnson. Biographical and bibliographical data. Photograph and 19 plate illustrations including one in colour. Rome 1959: De Luca.

Salvini, Roberto: Tutta la pittura del Botticelli. Vol. 2. Demy 8vo. 180 pp. 310 plates. Milan 1958: Rizzoli. L. 2700

(Maurice Elie) **Sarthou.** (Par) Maurice Toesca. 8vo. 33 pp. 13 plates. Geneva 1957: Cailler. Sfr. 5.—

Schaub-Koch, Emile: L'art statuaire de Lilian van der Elst. 8vo. 11 pages. 3 illustrations. Milan 1958: L'Arte. L. 300

Schloss Celle. Das Kunstgutlager. 121 pp. Numerous illustrations. A detailed account of the activities at Schloss Celle from 1945 till 1958, and their recent termination.

Schmidt, Georg: Franz Marc. 4to. 32 pages. 13 plates. Milan 1958: Vallardi. L. 2400

Schmidt, Georg: Kleine Geschichte der modernen Malerei von Daumier bis Chagall. Zehn Radio-Vorträge. 8vo. 113 pages. 10 plates. Basel 1958: Reinhardt. Sfr. 6.50

Sottanta Disegni di Francesco Borromini, dalle Collezioni dell'Albertina di Vienna. Exhibition catalogue. Edited by Heinrich Theler. Introduction by Otto Benesch. Gabinetto Nazionale delle Stampe, Farnesina Roma, 1958.

Soper, Alexander Coburn: Literary Evidence for Early Buddhist Art in China. (Artibus Asiae, Supplement 19.) 4to. xvi, 296 pp. Ascona 1959: Artibus Asiae. Sfr. 60.—

Van Geluwe. Catalogue of exhibition, "Nouvelle Sélection de la Collection Van Geluwe", Palais des Beaux-Arts, Charleroi, 3/1—1/2/1959. Foreword by Robert Rousseau. Checklist of 55 paintings and drawings, 4 sculptures and 40 prints. 9 plate illustrations.

Venturi, Lionello: Pittori italiani d'oggi. 4to. 168 pages. 66 colour plates. Rome 1958: De Luca. L. 15,000

Verdet. Disegni, pitture e arazzi del poeta A. Verdet. With prefaces by San Lazzaro, Magnelli, and Guido le Nocl. Photograph and black-and-white lithograph. Milan, March 1959: Galleria Apollinaire.

Il Verri. Rivista di letteratura. Anno 11 dicembre 1958/4. Essays on poetry, theatre, music, the novel, esthetics, etc. Milan: Rusconi e Paolazzi. L. 750

Weitz, Morris: Problems in Aesthetics, an introductory Book of Readings. New York and London 1959: Macmillan. \$6.90

Wittgens, Fernanda: Il cenacolo di Leonardo da Vinci. Demy 8vo. 13 pages. 36 colour plates. Milan 1958: Martello. L. 700

Wölfflin, Heinrich: El arte clásico. Iniciación al conocimiento del Renacimiento italiano. Noticia liminar de José R. Destéfano. Versión castellana de Amelia I. Bertarini. 8vo. 391 pages. 40 plates. Buenos Aires 1955: Ed. Al Ateneo. Pesos 180.—

Karl Wollermann. Exhibition catalogue, Städtisches Museum, Braunschweig, 15/2—15/3/1959. Introduction by Bert Bilzer. Numerous plate illustrations.

(Jacques Kikoine dit) **Yankel.** (Par) Gérard Mourgue. 8vo. 35 pages. 12 plates. Geneva 1958: Cailler. Sfr. 5.—

Zola, Emile: Salons. Recueillis, annotés et présentés par F. W. J. Hemmings et Robert J. Nless, et précédés d'une étude sur Emile Zola critique d'art de F. W. J. Hemmings. 8vo. 281 pages. Geneva 1959: Droz. Sfr. 16.—

Zovatto, Polo Lino: Architettura paleocristiana della Venezia in epigrafi commemorative. 8vo. 172 pages. Illustrated. Pordenone 1958: Il Noncello.



Tiranti
art bookshop

Enquiries for all art books reviewed here, or otherwise, will have our immediate attention. We have specialized exclusively in art since 1895. Tiranti Art Bookshop, 72 Charlotte Street, London W.1, U.K.

INTERNATIONAL EXHIBITION CALENDAR

(Note: Special summer exhibitions in bold-face.)

AUSTRIA

SAIZBURG

International Summer Academy, with instruction by Kokoschka, Menzù, Konrad Wachsmann, Slavi Soucek, Toni Roth, 13/7—15/8

VIENNA

Albertina: Léger, drawings, gouaches, lithographs, March
Kunstlerhaus: «Vienna, the Face of a City», till 5/7
Secession: Burri, work of 1953-58, July—August
Ernst Fuchs: Chaimowicz, till 4/7
St. Stephan: Peter Bischof, till 30/3; Georges Mathieu, April; Julius Bissler, till 14/5; Bischof, Prachensky, Hollegha, Rainer and Miki, till 22/6

BELGIUM

ANTWERP

Musée des Beaux-Arts: Constant Permeke, a major retrospective, 27/6—31/8
Middelheim Park: 5th Sculpture Biennale, devoted this year chiefly to British sculpture, through September

BRUSSELS

Palais des Beaux-Arts: Flemish Miniatures, till 14/6; Finnish Forms and Colours, till 10/6
Galerie Contemporaine: Bulcke, till 15/7
Espace: European artismanship, 18/6 through September
Europe: Abstract group, till 30/6
Hellas Art: Pre-Columbian Mexican pottery
St-Laurent: Ida-Pérez, paintings, presented by Juan Eduardo Ciriót

CHARLEROI

Palais des Beaux-Arts: New England Artists, June

GHEENT

Musée Vander Haeghem: Victor Delhez, prints, Martin Seltz, intaglios, till 14/6

OSTEND

Musée des Beaux-Arts: Modern Ceramics, with more than 28 participating nations, 5/7—5/10

FRANCE

AIX

Musée Granot: The Face of Aix-en-Provence, July—September

ALBI

Musée Toulouse-Lautrec: Three Painters of Provence, Chabaud, Sayssaud, Verdilhan, July—September

ANNECY

Palais de l'Isle: Pottery and Pottery of Savoy, 18/6—18/7

ARLES

Musée Arlens: Documents and souvenirs of Mistral on the Mireille Centenary

BESANCON

Musée des Beaux-Arts: Works from private collections in Franche-Comté, till October
Musée Comtais: Children's drawings, June; History of the region, July—November

CHARTRES

Musée: Permanent Collections, through the summer; Numismatic exhibition, October

DIJON

Musée: Contemporary Italian Painters and Sculptors, 18/7—24/8

GRENOBLE

Musée: Avant-garde painters of today, 1/7—4/9

LE HAVRE

Palais de la Bourse: 48 Masterworks of Boudin, 27/6—4/7

LYON

Musée des Beaux-Arts: Robert and Sonia Delaunay, 24/6—October

Galerie Folliore: Andrée le Coultre and Paul Regny, paintings, till 13/6

MARSEILLE

Musée Cantini: 58 Masterworks of Picasso, lent by the artist and by public and private collections in Europe and America, till 31/7

METZ

Musée: Marquet, paintings and drawings, August and September

MONTAUBAN

Musée Ingres: From Signac to the Abstract, till 19/7; Homage to Vlaminck, 21/6—30/7; Ingres, portrait drawings, on the occasion of the publication of the Museum's catalogue raisonné, 21/6—15/10

NANCY

Musée des Beaux-Arts: Copper engraving and etching in the Lorraine from the 16th—20th centuries, June; Marquet, 28/6—31/7; Gruber, August—September

urles, June; Marquet, 28/6—31/7; Gruber, August—September

NANTES

Musée: Persian miniatures, June; Painting in the Salons of 1678—1714, July—September

PARIS

Bibliothèque Nationale: Jacques Villon, painter-engraver, organized with the collaboration of the Galerie Louis Carré, through July

Musée des Arts-Décoratifs: Young Spanish Painters; Chagall, 14/6—30/7

Galliera: Salon «Peintres témoins de leur temps»

Gémet: Archaic Chinese and Japanese bronzes

Bourdelle: Recent acquisitions, chiefly works of 1900-09 from the Van Parys collection

Institut néerlandais: Isaac Israëls

Louvre: Italian Sites and Monuments seen by French draughtsmen from Callot to Degas

Jacquemart-André: Toulouse-Lautrec

Musée National d'Art Moderne: Lipchitz; Hilding Linquist, tapestries, drawings, watercolours

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris: Salon des Réalités Nouvelles, 6—27/7

Orange: Art in the Champagne during the Middle Ages, till 13/7

Paul Ambroise: Mariette Lydis, till 15/7

Galerie Ariet: Bernard Childs, May; Jacques Duthoo, till 20/6

Arnaud: John Koenig, recent paintings, June

A. G.: Robert Tatlin, till 20/6

D'Argenson: Impressionist, Cubist and Contemporary paintings

S. Badinier: Guerrier, till 13/6

Bellocasse: Poster Exhibition, June

H. Bénédixt: Luca, neo-impressionist époque, June

Claude Bernard: César, till 12/6; International Sculpture Salon, through Summer

Bornheim Jeune-Dauberville: Raoul Dufy

Bornier: Ferrar, till 6/6

Bateau Lavois: Surrealist drawings, till 11/7

Berri-Lardy: Cubist masters, June—July

Berggruen: Klee—Kandinsky

Breton: Condé, sculpture, till 27/6; Landori, paintings, 29/6—18/7

Jeanne Bucher: Chelmsky, June; Bertholle, Bis-sière, Moser, Nallard

Jeanne Castel: Nora Auric, till 13/6

Centre Culturel Américain: Appleby, Stackpole, June

Iris Clert: Yves Klein; R. Breer; Tinguely

De Collasse: Eskin, 12/6—1/7

Cordier: Jean Dubuffet, «Célébration du Soir», till 7/6

Crouze: Nina Negri, May

Crouzevaut: Germaine Richier, June

Craven: Cooper

Cour d'Ingres: Herold, till 16/6

La Demeure: Jouve, ceramics, till 10/6; Vasarely, till 30/6

Dragon: Peverelli

Durand-Ruel: Claude Monet, through the summer

René Drouin: Fautrier, Cuxart, Georges, Sonderborg, Vieux, Bettencourt

éditions Georges Fall: Gianni Bertini, recent paintings, till 13/6

Paul Facchetti: Nora Speyer, June; Joseph Sima

De Franco: Le Moal, till 20/6; Manassier, 12 lithographs for an album «Les cantiques spirituels de Saint-Jean de la Croix», Summer

Fricker: Jawlensky, till 30/6

Fürstenberg: Ioné, June

Gravure: Michel Ciry, till 27/6

Lambert: Maeda, till 27/6

Le Gendre: Villier

PEROUGES

Maison des Princes: Orix, paintings, till 28/6; Max Schoendorff, July; Benrath, August; P. Monthelliet, September

SAINT-ETIENNE

Musée: Italian Painters and Sculptors from the Futurists till Today, organized by the Venice Biennale, till 2/7

SETE

Musée: André Blondel, painting retrospective, July to September

Maire: From Signac to Abstract Painting, August

STRASBOURG

Musée de l'Oeuvre Notre-Dame: 400 Years of Sculpture (1550—1950), till September

Château des Rohan: Around 1900—paintings, drawings, sculptures by Alsatian artists, through July

TOULOUSE

Musée des Augustins: Modern French Tapestry, 15/6—15/7

Musée Paul Dupuy: 17th and 18th Century Toulousaine Prints. (The Regraffe de Miribel Donation and new acquisitions including works by Baronius, Rivalz, Croizat, Vidal, Gamelin and Foulquier.) Till 15/10

TOURS

Musée des Beaux-Arts: Works of art from private collections of the Touraine, Summer

VENCE

Galerie les Mages: Nobiling, drawings and pottery, till 11/4; Jean Berthier, paintings, till 9/5

VICHY

Ror Volmar: Gabriel Couderc, paintings, 7—30/7

GERMANY

AACHEN

Suermondt-Museum: German 20th Century Painting, June; Alfred Rothel, 11/7—18/10

BERLIN

Nationalgalerie (Print Cabinet): The First Century of Copper Engraving, and Dürer prints, till August

Orangerie: «Triumph of Colour», the Fauve and Expressionist painters, 28/9—15/11

Schloss Charlottenburg: European Church Art, masterworks from the former Staatlichen Museum

Meta Nierendorf: Will Sohl, paintings, till 25/6

Springer: Piero Dorazio, new work, from 24/6

BOCHUM

Bergbau-Museum: Hermann Triestram and Edmund Neschen, paintings, prints, till 28/6

BRAUNSCHWEIG

Salve Hospes: «Poster Art in Art Posters», till 5/7; A. Paul Weber, drawings, 2—38/8; Birkhoff, 15/9—11/10

BREMEN

Kunsthalle: The German Romantics from Schadow to Schwind, till 5/7

COLOGNE

Kunstverein: Fathwinter, W. J. Menning, M. Reisinger and Hans Wimmer, June; Xaver Fuhr, July

Wallraf-Richartz-Museum: Mexican Art, till 7/6

Rautenstrauch-Joest-Museum: Ancient Peruvian Art, including about 500 gold pieces from the Mujica Gallo Collection in Lima, 28/6—28/8

Abels: H. Peltje and Jules Cavallies, till 20/6

Boislerde: Lee Ung No, tusche drawings, till 5/7; Feri Varga, paintings and lithographs, 7/7—3/10

DARMSTADT

Kunsthalle: «Bayreuth Today», 13/6—28/6; Sievogt, prints, 4/7—9/8

Landesmuseum: City views from the graphic collection, till 4/7

DORTMUND

Museum am Ostwall: French 20th Century Sculpture, with about 176 works, till 30/6

Schloss Capponberg: Heinrich Aldegrever as Painter, till 28/6; Fine old crafts, till 11/10

DUISBURG

Museum: Max Kaus, prints, till 5/7; Woty Werner, 11/7—11/8

DÜREN

Museum: Dören artists, June

DUSSELDORF

Kunstverein: Austrian Painting 1800—1930, till 28/6

Hella Nebelung: Bernhard Heiliger, sculpture, till 17/6

Schmela: Scanavino, April; Plene, May; Konrad Klapheck, June

Alex Vömel: Gerhard Marcks, June; Heinz Trökes, July

Galerie 22: G. Hoehne

ESSEN

Folkwang-Museum: Indian Art of the 20th Century, till 14/6; «L'œuvre gravée», June; Walter Heibig,

CINCINNATI, Ohio
Museum: The Robert Lehman Collection, till 5/7; Prints from the Albert P. Strietmann Collection, till 31/8

CLEVELAND, Ohio
Museum: 41st Annual, till 14/6; the 12th Century Helmarshausen Latin Gospel, till 30/6
Howard Wise: Gabor Peterdi, till 27/6; closed July and August; Gyorgy Kepes, September

COLD SPRING HARBOR, L.I.
Vera Lazzari: Etienne Ret, till 14/6; Whitney Hoyt, paintings, till 4/7

CORNING, N.Y.
Museum of Glass: "Glass 1959", with 284 works by artists of 21 nations, from June

DALLAS, Tex.
Museum: Hallmark Award, till 20/6

DATTON, Ohio
Art Institute: The Art of Animation, 28/6—19/7

DENVER, Colo.
Museum: The Western Heritage, till 12/7

DETROIT, Mich.
Institute: Contemporary American and European sculpture from the Joseph H. Hirshhorn Collection, till 16/8; Early American and European silver and drawings from the John S. Newberry Collection, till 29/8

HARTFORD, Conn.
Wadsworth Atheneum: American Paintings, 17/6—26/7

LA JOLLA, Cal.
Art Center: Arthur G. Dove, paintings (organized by Whitney Museum, New York), 20/6—31/7; Malcolm McClain, sculpture and paintings, 24/6—9/8; Cliff McReynolds, paintings, 12/8—20/9

LINCOLN, Mass.
Museum: "British Artist-Craftsmen", till 30/6

LONG BEACH, Cal.
Museum: J. Plotkin, paintings, A. E. Carpenter, woodcraft, till 8/7; June Wayne, prints and drawings, 12/7—7/8; Classical American Painting, till 9/9

LOS ANGELES, Cal.
Museum: Miró, till 21/7; 1959 Summer Annual Municipal Art Gallery: Toulouse-Lautrec, paintings, drawings, prints, till 28/6

Edgaro Acosta: Bosco Talich, till 6/6
Suse Brecher-Parsons: J. H. Blaustein
Ferus: Edward B. Moses, paintings, collages
Dakell Hatfield: Jun Dobashi, paintings, May; European masters

Martin Janis: Louis Elisheus, paintings, drawings, watercolours

Kanter: Adolph Gottlieb, gouaches
Felix Landau: Tamayo; Peter Voukos, paintings, ceramic sculptures

Lawson: William Dole, paintings
Esther Robles: Maxine K. Stussy, sculpture, June
Stendahl: Pre-Columbian and modern masters
Verdugo Arts: Hans Burkhardt, paintings

LOUISVILLE, Ky.
J. B. Speed Museum: "Shaker Crafts", till 31/7

MEMPHIS, Tenn.
Brooks Memorial Museum: "Peter Takai, 1/7—15/8; Indonesian Crafts, till July

MILWAUKEE, Wisc.
Art Center: Egyptian Art, till 29/6

MINNEAPOLIS, Minn.
Institute: 1st Minnesota Biennial, till 17/6; European Vanguard Painting and Sculpture, 23/9—25/10
University of Minnesota: "Six Japanese Painters, till 19/7

Walker Art Center: "Contemporary Indian Crafts, till 31/7; Louis Shanker, paintings, till 26/6

NEW BRUNSWICK, N.J.
Douglass College Art Gallery: Theodore Brenson, paintings, April

NEW HAVEN, Conn.
Yale University Art Gallery: The Ernest Steeple Collection of Graphic Art; Art and Architecture Student Exhibition, till 20/9

NEW YORK
Brooklyn Museum: Canadian, Mexican and U.S. watercolour Biennial, till 31/5; Edwardian costumes, till 1/9; Ceramics from different countries and periods, 29/6—7/9

Metropolitan Museum: Gauguin, till 31/5; "Form-Givers at Mid-Century", till 7/7; "Art Treasures from Gordian", till 2/8; 55th Anniversary Henry Hudson Celebration Display, 23/6—24/7; Paintings by Israel Young People, 24/6—7/9; Photography in the Fine Arts, till 7/9

Museum of Contemporary Crafts: "Forms from Israel", till 30/8

Museum of Modern Art: Recent American Sculpture, till 16/8; The New American Painting, till 8/9; Drawings and Watercolours, new acquisitions, 11/7—11/9

Jewish Museum: Contemporary Americans, till 30/6
Alan Gallery: Ketzman, Levine, Natkin, Ohashi, Oliveira, Wilson, till 2/7

Bergonicht: Wols, watercolours, till 6/6; William McGee, collages, till 30/6

Carstairs: Sicard, to 9/5; Contemporary Americans, to 12/6

Chalette: Contemporary Europeans, till 30/6

Collectors: Contemporary Americans, till 1/9

Cornford: Kuniyoshi, and old Japanese scroll paintings, June

Cox: Far Eastern sculpture, to 30/6

D'Arcy: Pre-Columbian sculpture, June

Delecks: Minna Citron, prints, May; original prints and drawings, 15/6—31/7

Downtown: Summer group show, till 3/7

Durlecher: Contemporary Americans, till 30/7

Duven: 18th Century paintings, incl. Boucher, Fragonard, through August

Emmerich: "Venus in America" (Pre-Columbian, that is), till 12/6; Group show by gallery artists, till 30/6

Este: Master Drawings, June

Fine Arts Associates: 19th and 20th Century paintings and sculptures, through July

French & Co.: Group, with Gottlieb, Kenneth Krolland, Morris Louis, Jules Olitski, David Smith, till 29/6

Fried: Michael Loew, May; closed for summer

Gallery New York: Judith Har-Even, paintings, till 20/6

Hammer: Bezombes, till 13/6

Hirsch-Adler: "Connoisseurship at the Turn of the Century"—the B. F. Albee Collection, till 26/6

Martha Jackson: Wallace Ting, paintings, till 20/6

Graham: Arthur B. Carles, to 9/5; Heidenreich, watercolours, till 30/5; gallery painters and sculptors, June

Sidney Janis: Marcel Duchamp, April; De Kooning, May

Kennedy: Jack L. Gray, paintings, June

Kleemann: Modern paintings and sculptures, till 26/6; closed for summer

Knoedler: Debré, paintings, till 12/6; Great Master Drawings of Six Centuries, 13/10—7/11; Pollakoff, 11/11—5/12

Kraushaar: Contemporary American Painting, Drawing, Sculpture, 25/6—11/7

Kootz: Sugal, till 15/5; Kyle Morris, till 5/6

Loeb: Macris, till 20/6

Matlase: Modern French, till 30/6

Meltzer: Louis Bunce, paintings, May; Edward Landon, drawings, June

Milch: 19th and 20th Century Americans, till 30/7

Parsons: 23rd Annual of the American Abstract Artists, till 13/6

Peridot: Peter Grippe, sculpture, till 11/5; Twardowicz, paintings, till 30/5

Polindexter: Herman Cherry, till 12/6

Condon Riley: R. F. Lichtenstein, paintings, June

Saldenberg: Group, including Chadwick, Hartung, Kandinsky, Léger, Manessier, Picabia, Picasso, Syd Solomon, June

Salpeter: Hartley, Benn, Mosca, Davis, Kirschenbaum, a.o., June

Bertha Schaefer: N. Marsicano, drawings, till 13/6; Group, till August

Seligmann: George Vander Sluis, paintings, June

Slatkin: French master prints, till 30/6

Viviano: Lanyon, till 21/2; Minguzzi, till 18/4; Morloti, till 9/5; Afro, sketches for the UNESCO mural, "Garden of Hope", till 12/6

Weyhe: Contemporary Japanese prints, June

White: Stanislas Fraydas, paintings, till 6/6; seasonal review, till 30/6

Willard: Seliger, paintings, till 23/5; contemporary Americans, till 15/6

Wittenborn: Silvano Bozzolini and Mimmo Rotella, colour engravings and collages, June; Leonard Keal, etchings and collages, July; H. P. Doebele, prints, August

World House: B. Kopman, till 13/6; Summer International, 17/6—August

Zabriskie: Lindsay Decker, till 6/6; 3 Americans (E. P. Branchard, Vincent Canadé, Arnold Friedman), till 3/7

PHILADELPHIA, Pa.

Museum: Recent Oriental acquisitions of Lessing J. Rosenwald, till 14/6; 19th Century paintings from local private collections, June

PITTSBURGH, Pa.

Carnegie Institute: Munakata, "The Disciples of Buddha", till 21/6; the contemporary collection, till 21/6; Claude Mellan, engravings, till 27/9

PORTLAND, Ore.

Museum: "Jan Cox, paintings, 14/7—9/8

ST. LOUIS, Mo.

Museum: Chinese Folk Art, till 5/6; "British Artist-Craftsmen, 15/7—15/9

SAN FRANCISCO, Cal.

De Young Museum: Desmond Collection, till 15/6

Dilexi Gallery: Sidney Geist and Sidney Gordin, sculpture, till 6/6

Gump's: Alzpiri, paintings, June

SEATTLE, Wash.

Frye Museum: "Modern German artists, June

Zoe Duanne: Sam Francis, watercolours, May

SYRACUSE, N.Y.

Museum: Childe Hassam, graphic works, till 30/8

UTICA, N.Y.

Munson-Williams-Procter Institute: Outdoor Arts Festival, 11—19/7

WORCESTER, Mass.

Museum: "The Dial" and the Dial Collection of modern paintings, drawings, sculpture and prints, till 8/7; Annual Student Exhibition, till 21/6; Braque, the graphic oeuvre, beginning in September

RIMINI

Palazzo dell'Arengo: 2nd Biennale «Premio Morgan's Paint», with works by 90 contemporary painters, 30 sculptors, and 40 graphic artists, as well as retrospective exhibitions of 25 leading Italian artists selected by Dr. Palma Bucarelli

ROME

Galleria Nazionale d'Arte Moderna: Le Corbusier, May; Malevitch; Soldati (1896-1935)

Palazzo delle Esposizioni: The 18th Century in Rome, a British Council exhibition, through May

Galleria Alibert: Butera, paintings, till 14/5

Appunti: (a new gallery which opened with an exhibition of) Gino Marotta, soldered metal paintings, from 9/5; Group show with Fradan, Helani, Hubbard, Kamm, Mead, Wood and Zev, from 30/5

L'Attico: Canogar, paintings, from 11/4; André Masson, till 15/5; Scordia, from 16/5

Il Cammino: Ruggeri, paintings, till 4/3

Al Ferro di Cavallo: Virginia Dortch Dorazio, photographs of walls, May

L'Obelisco: C. Rosso, paintings, April; Zev, from 15/9

Pegiliani: Guido Strazza, paintings, from 4/4

La Salita: Dorazio, Sanfilippo, Turcato, paintings, from 15/4

Schneider: Lorri, till 4/4; Buggiani, paintings, till 14/4; Fulbright artists in Italy, till 30/4; Manlio, paintings, till 14/5; Renato Cristiano, paintings, till 27/5; Chio, sculpture and drawings, till 10/6; Scialoja, paintings, 12-23/6; Clayton Whitehill, paintings, 24/6-7/7; Gallery Selection, 8/7-14/8

Il Segno: Singler, till 15/5

Selecta: Picasso, graphic works, till 3/5

Tartaruga: Rauschenberg, June

TORINO

Associazione Arti Figurative: Carena, paintings, from 12/3; Somaioli, sculpture, from 10/4; International Exhibition of vanguard painting and sculpture, together with the «ikebana» of Teshigahara, till 15/6

La Biennale: Piero Sadun, paintings, from 21/4

Galleria: Daphne Casorati Maughan, paintings, till 15/4

Il Griffe: Van Haardt, paintings, till 16/4; Parisot, paintings, till 10/6; 1st International Salon of Painting, organized in collaboration with the magazine «4 Soli», from 15/6

TRIESTE

Salà Comunale: Spedal, paintings and etchings, till 5/5

UDINE

Dol Giraole: Treccani, paintings, till 7/5

VENICE

Salà Napoleonica: Alessandro Milesi, paintings, till 18/5

Bevilacqua La Masa: 3rd Salon of Contemporary Italian Etching, till 31/5

Cavallina: Contemporary lithographs, till 27/4; Tancredi, paintings, from 27/4; Egidio Bonfante, from 28/4

S. Stefano: Corroda Balest, paintings, till 30/4

S. Vidal: Jolanda Ballarin, paintings, till 30/4

Galleria 3788: Paola Levi Montalcini, paintings, from 18/4

Ca' Pesaro: 17th Century Painting in Venice, with works from public and private collections in Austria, France, Germany, Great Britain, Italy and the United States. June 27 - October 25

SWITZERLAND

AARAU

Kunsthau: Opening Exhibition, Swiss Art from the 18th Century till Today, 14/6 till Autumn

ARON

Schloss: Martin A. Christ, till 7/6

ASCONA

La Cittadella: Henri Marcacci, Xavier Valls, Lutka Pink, Anna Shannon, Maria Török, till 29/5; Esther Hess and Ly Engelbrecht, till 19/6

BASEL

Kunsthalle: Coghuf, paintings, drawings, till 31/5; Contemporary German artists, till 12/7

Kunstmuseum: New acquisitions of the Print Cabinet, till 14/6

Galerie d'Art Moderne: Franz Fedler, till 25/6; Contemporary Masters and Vanguard Artists, Summer

Beyerle: Tapiès and Burri, May-June; The Fauves, Summer

Atelier Riehenter: Meret Oppenheim

Bettie Thommen: Brechel, May; Barnabé, June

BERN

Kunsthalle: Augusto Giacometti, till 14/6; Oskar Schlemmer, 28/6-19/7; Henri Matisse, papiers découpés, 25/7-28/7

Kunstmuseum: Zen Painting of the 14th-19th Centuries, through July

Verena Müller: Fritz Traffolet, till 4/7

BIEL

Socrate: Maly Blumer, till 2/6; Louis Kauffmann, 13/5-5/7

CHUR

Kunsthau: Augusto Giacometti, 28/6-13/7

GENEVA

Musée d'Art et d'Histoire: 4th Centenary of the University, till 31/7

Musée de l'Athénée: Georges Mathieu, till 11/6; Jacques Engelbert, till 11/7

Musée Rath: Alexandre Blanchet, May; Mané-Katz and Dolores Moser-Blasco, June

Motte: Predler, till 8/6

HEIDEN

Kursaal: Georg Bretscher, Heinz Keller and Walter Kerkor, till 22/7

LA CHAUX-DE-FONDS

Numaga: Andréou, till 7/6

LAUSANNE

Maurice Bridel: Simone de Quay, till 12/6; Marcel Duchamp, till 30/6

L'Entrée: Pierre Meylan, till 29/5; J. Pajak, till 12/6; Pierre Raelz, till 24/6

La Gravure: André Derain, till 30/6; Lurçat, till 30/6

Kasper: Jean Leppien, till 6/6

Nouveaux Grands Magasins: Léo Flaux, till 3/6; Werding, 27/6-15/7

Paul Valloiten: Charles Robert, till 6/6

LOCARNO

La Palma: B. Cassineri, oils and drawings, till 10/6; Zadkine, sculpture, drawings, gouaches, 13/6-5/7; F. Oiglati-Beretta, paintings, 6/7-23/7; Joseph Albers, oils, drawings, lithographs, 25/7-14/8

LUCERNE

Kunstmuseum: Sport in Art, till 21/6

SAPPERSWIL

Galerie 58: Irma Meier, till 11/6; Werner Frei, till 9/7

ST. GALL

Im Erker: Emilio Stanzani, sculpture and drawings, till 18/6

SCHAFFHAUSEN

Museum: Jakob Ritzmann, till 14/6

THUN

Kunstsammlung: Ten Years of the Kunstsammlung, 28/6-9/8; Braunschweig Artists, 6/9-4/10

WINTERTHUR

Gewerbemuseum: Japan Today, till 28/6

Galerie ABC: Walter Grab, till 27/6

ZURICH

Kunsthau: Hans Fischer Memorial Exhibition, till 28/6; Manessier, till 1/7

Kunstgewerbemuseum: Masters of Poster Design, till 19/7

Kunstgesellschaft (Heimhaus): Emanuel Jacob, paintings, Robert Müller, sculpture, June

Bene: Max Frühauf, till 2/6; Ruedi Büchi, till 23/6; Willy Behndt, 24/6-14/7

Suzanne Bollag: Elsa Burckhardt-Blum, till 3/7; Sonia Delaunay, July; Contrasts, August-September

China Gallery: Li Ai-Vee, watercolours, till 30/6

Lübbel: Walter Binder, till 13/6

Lienhard: Endre Nemes, till 3/6; Theodor Bally, till 2/7

Modern Art Centre: Masters of different periods and the Gallery artists

Neupert: Auguste Herbin, till 15/5; French 19th and 20th Century paintings

Orell Füssli: Fritz Zbinden, till 11/7

Palette: Gisiger and Peter Knapp, till 2/6; Karl Hosch, till 30/6

Henri Wenger: Hommage à Marcel Duchamp; Hommage à Hans Fischer, with original lithographs and etchings from his studio

Wolfsberg: Marco Richterich and Bruno Hesse, till 27/6

YUGOSLAVIA

LJUBLJANA

Moderna Galerija: 3rd International Exhibition of Graphic Art, till 15/7

THE UNITED STATES

(Exhibitions marked with an asterisk are circulated by the Smithsonian Institution.)

ANN ARBOR, Mich.

University: *Young British Painters, till 9/8

BALTIMORE, Md.

Museum: «The Age of Elegance—the Rococo and its Effects», till 14/6; Tiepolo, Canaletto, Piranesi, June

Walters Art Gallery: «Life in Athens», till 17/5

BOSTON, Mass.

Museum: Copley, Allston, Prendergast, Bloom, till 24/6; Jan Cox, till 5/7

Institute of Contemporary Art: 100 Modern European Works on Paper, June

BUFFALO, N.Y.

Albright Gallery: 20th Century American Design, June

CAMBRIDGE, Mass.

Fogg Art Museum: Cézanne, oils, drawings, watercolours, till 30/6; The Maurice Wertheim Collection of French 19th Century paintings, till 30/6

CARMEL, Cal.

Feingarten: Ivan Mosca, paintings, till 6/7

CHICAGO, Ill.

Art Institute: 62nd Annual, till 28/6

Arts Club: Art and the Found Object, till 20/6

paintings, 21/6—16/7; Ben Nicholson, retrospective exhibition, 23/7—30/8

VILLA HÜGEL: 5000 Years of Art from India, till 30/9 (then to the Zürich Kunsthaus)

Galerie Van de Loo: Sonderborg, April; Pinot-Gallizio, «Industrial Painting», till 8/5; Emil Schumacher, gouaches and etchings, till 4/6; Hans Platschek, till 10/7

FRANKFURT/MAIN
Städtisches Kunstinstitut: René Auberjonois, paintings and drawings, 13/6—19/7
Galerie Cordier: Matta, paintings, through June
Kunstkabinett: Hermann Dienz, paintings, prints, till 13/6
Karl Vonderbank: Carzou, watercolours, illustrations, etc., June

FREIBURG/BR.
Augustinermuseum: «From Courbet to Miró», till 30/8

HAGEN
Karl-Ernst-Osthaus-Museum: Emilio Greco, sculpture, drawings, Fritz Harnest, coloured woodcuts and collages, till 5/7

HAMBURG
Kunstverein: Ben Nicholson
Galerie Commeter: Paul René Gauguin, prints, till 2/6

HANNOVER
Kunstner-Gesellschaft: René Auberjonois, till 24/5; Goly Werner, till 12/7; «Farbige Graphik», Sept.
Wilhelm-Busch-Museum: Graphic illustrations from the collections of the Kestner Museum, till August
Galerie für moderne Kunst: Pre-Columbian sculpture and 30 collages by G. E. Schlubach, May

HARL-MARX-STADT
Kunstsammlung: Richard Scheibe, sculpture, till 6/6; Max Lingner (1888—1959), till 28/6; H. Fleischer, Krause, E. Schuchardt, W. Wittig, till 5/7

ARLSRUHE
Kunstverein: Paul Kleinschmidt, till 14/6
unsthalle: Hans Baldung Grien, with 400 works by Baldung, his students and followers, assembled with the aid of ICOM from museum and private collections throughout Europe and America, 4/7—1/9

ASSEL
OCUMENTA II, international painting, sculpture and graphic exhibition, 11/7—4/10

REFELD
aus Lange: Burri, till 21/6; James Ensor, July; Alexander Calder, September—October; Three Sculptors: Rajdu, Penalba, Cousins, November—December

EIPZIG
Museum der bildenden Künste: Otto Schubert and Josef Hegenbarth, till 21/6; German Drawings of 1720—1820, 28/6—9/8; Eugen Hoffmann, paintings and drawings, 15/8—13/9

LEVERKUSEN
Museum: Max Bill, 19/6—26/7

LUDWIGSHAFEN
Kulturhaus: Otto Dill, paintings, 16/6—18/7

MAINZ
Haus am Dom: Mediaeval works from the Mainz area, till 30/8

MANNHEIM
Kunsthalle: K. F. Dahmen, paintings, till 21/6; Birolli, 27/6—26/7

MÜNCHEN-GLADBACH
Museum: Liliana Cossovel, Guido Strazza, Vinicio Vianello, till mid-July

MÜNICH
National-Museum: Early Irish Art, till 19/7
Kunstverein: Wilhelm Thöny, till 30/6
Haus der Kunst: Annual Munich Art Exhibition, 19/6—4/10; Modern Brazilian Art, assembled by the Museum of Modern Art, Rio de Janeiro, 24/6—9/8; Manzù, 14/8—4/10
Städtische Galerie: Stanislas Stückgold and Elena Schiavi, till 14/6
Museum für angewandte Kunst: 4000 Years of Glass, 27/6—4/9
Dr. Hans Fetscherin: Sonia Delaunay, till 25/6
Günther Franke: K. Bohrmann, Michael Croissant, Maria Reuter and Christa von Schnitzler, till 23/6
Wolfgang Gurlitt: Eleonore Frey and Karl Plattner, paintings, Rudolf Schaadler, sculpture, till 27/6
Schöninger: 20th Century German prints, till 30/6
Van de Loo: Saura and Tapiés, paintings, through June

MÜNSTER
Landesmuseum: Contest exhibition of projects for the new building, 21/6—19/7

OFFENBACH
Klingspor-Museum: New German Book Design and Typography, 10/7—10/8

RECKLINGHAUSEN
Kunsthalle: «The Artist's Handwriting», paintings, drawings and sculptures from Leonardo to Kandinsky, over 200 works from leading European museums, till 5/7

REUTLINGEN
Spandhaus: Anna Dräger-Mühlenpfordt, paintings, drawings, prints, till 21/6

SAARBRÜCKEN
Museum: «You and Your City», till 30/8

SAULGAU
Museum: Max Ackermann, and Peruvian sculpture, till 6/7

SCHLESWIG
Landesmuseum: «Bildteppiche der Webschule in Scherrebek (1896—1902)», till 26/7

SIEGEN
Ruth Nohi: H. R. Köhler, «décollages», till 16/6

SOLINGEN
2/8
Klingenmuseum: Georg Meistermann, paintings, till 31/7
Landesmuseum: Old Ludwigsburger Porcelain, till 31/7
Galerie Rauls: Cavael, till 13/6; works by Biro, Greis, Kirchberger, Pfahler, Sieber, Jörn, Platschek, Schultze, Schumacher, Thielor

ULM
Museum: Julius Bissier, till 14/6; Ott Aicher, till 19/7; 20th Century prints, 26/7—13/9

WITTEN
Museum: Josef Steib, paintings and prints, till 5/7

WUPPERTAL
Parnass: Duncan, from 20/2; Wilhelm Wessel, from 21/3; Beck

GREAT BRITAIN

(Exhibitions marked with an asterisk are organized by the Arts Council.)

BIRMINGHAM

Museum and Art Gallery: David Cox Centenary Exhibition, till 6/7

BRISTOL

City Art Gallery: *Redon, 42 lithographs, till 20/6

BLACKBURN

Museum: *Young Contemporaries 1959, till 11/7

CARDIFF

National Museum of Wales: *Francis Gruber, till 27/6; Water Colour Society of Wales, 27/6—19/7; 7 British Painters, 4—25/7; *Eric Gill, 1—23/8; *Redon, 22/8—12/9

COVENTRY

Herbert Art Gallery: *Eric Gill, till 27/6

EDINBURGH

Royal Scottish Academy: *Czech Masterpieces from the National Gallery, Prague (Edinburgh Festival Exhibition), 22/8—20/9

LEAMINGTON SPA

Museum: *Arts Council Collection, Part I, August

LEICESTER

Museum: Medieval Illuminated Manuscripts from the Victoria & Albert Museum, till 21/6; *Francis Gruber, 4—25/7; Gothic Art (Victoria & Albert Museum), 4/7—7/7

LIVERPOOL

Walker Art Gallery: John Napper, retrospective exhibition, July; Continental Paintings from Merseyside Private Collections, August

LONDON

Arts Council Gallery: The Romantic Movement, 10/7—27/9

Tate Gallery: Duncan Grant, till 21/6; *The Romantic Movement, an exhibition arranged for the Council of Europe by the Arts Council of Great Britain, 10/7—27/9; *50 Years of Modern Swiss Art, 12/10—1/11

A. I. A.: Summer Exhibition

Drian Gallery: Krome Barratt and Frank Fidler, 8—20/6; John Ratcliff and Manuel Benaim, 22/6—11/7

Gimpel Fils: Ben Nicholson, recent oil wash drawings, from 26/5; The Canadian Eastern Arctic—contemporary Eskimo Sculpture; Jim Houston, drawings; Charles Gimpel, photographs

Hanover: Wols, watercolours, Francis Bacon, paintings, till 4/7; Sculpture Salon, 9/7—19/9

I. C. A.: Adolph Gottlieb, till 4/7; E. C. Gregory Memorial Exhibition, 8—15/7

Jeffress: Felix Kelly, paintings, till 3/7

E. & G. Kaplan: Henri Martin, June; Impressionist and Modern Paintings, July and August; Tinguely, 23/9—21/10

Lofevre: Burra, watercolours, May; James Taylor, paintings, June

Marlborough: 19th and 20th Century European Masters, paintings, drawings, sculpture, Summer

New Vision Centre: 5 Italian Painters (Accardi, Conte, Dorazio, Sanfilippo, Turcato), till 20/6; John Plumb and Milne-Smith, paintings, 22/6—11/7; Shemza and Gordon House, 13/7—1/8; Aubrey Williams, paintings, 3—22/8

Gallery One: Francis Rore, new paintings, from 8/6

Redfern: Michael Ayrton, Jawlensky, Vieira da Silva, 9/6—10/7

Roland, Browne & Delbanco: 19th and 20th Century English and French Landscapes

Seine: Anthony Rossiter, till 7/7

Tooth: Venard, till 20/6; Riopelle, 23/6—18/7; Corot to Picasso, 21/7—5/9

Trafford: Peter Gooding, paintings, May

Waddington: Elisabeth Frink, till 25/6; Kit Barker, 2—25/7

John Whibley: Eileen Anderson, June; Neville Mendelson, July

Whitechapel: Jack Smith, till 5/7; Kenneth Armitage, sculpture and drawing retrospective, 23/7—23/8

Woodstock: Wolfram, paintings; Foley, sculpture; Dale, verse; Witkin, sculpture, 20/7—15/8

MANCHESTER

City Art Gallery: Lowry Retrospective, till 12/7; *Odilon Redon, 25/7—6/8; British Pottery (Victoria & Albert Museum), 15/8—4/10

Fletcher Moss Museum: Japanese Colour Prints, 1/7—23/8

Queen's Park Art Gallery: African Rhodesian Paintings, till 28/6

NEWCASTLE/TYNE

Laing Art Gallery & Museum: College of Art exhibition, 20/6—4/7; the Ashington Group, 1—15/8

OXFORD

Bear Lane Gallery: Francis Kelly, paintings, 5/6—16/7; Summer Exhibition, 17/7—31/8

YORK

City Art Gallery: *Odilon Redon, graphic works, 27/6—18/7

HOLLAND

AMSTERDAM

Rijksmuseum: Dutch Master Drawings from Bosch to Van Gogh, till 20/6; Flemish Illuminated Manuscripts of the Burgundian Period, 25/6—13/9

Stedelijk Museum: Monticelli, till 15/6; Arne Jacobsen, till 22/6; Calder, mobiles and stabiles, till 22/6; Young Spanish Artists, till 29/6; Chagall, graphic work, till 7/7

ARNHEM

Gemeentemuseum: Modern French Tapestries, 20/6—20/9; Straat Collection of 17th—20th Century Painting, 27/7—30/11

BREDA

De Beyerd: Lurcat, till 29/6

DELFT

Stedelijk Museum Het Prinsenhof: «Monumenten-zorg», 21/6—17/8

EINDHOVEN

Van Abbemuseum: Special exhibition of seldom shown 20th Century works from the Museum's own collections, till September

THE HAGUE

Gemeentemuseum: Artists of The Hague, till 20/7; 30 Centuries of Mexican Art, 26/6—24/8

HENGLO

Kunstzaal: Judith Laqueur-Revesz, ceramics, and Maurits Escher, graphic work, till 29/6

LEIDEN

Stedelijk Museum De Lakenhal: The Netherlands Portrait—Tradition and Renewal, till 31/8

OTTERLO

Kröller-Müller Museum: Sculptors' Drawings, 13/6—26/7; Three Modern Japanese Painters, August to mid-September

ROTTERDAM

Boymans Museum: Armitage and Scott, till 1/7

ITALY

BOLOGNA

Galleria del Libraio: Spazzapan, painting retrospective, till 9/4

La Loggia: Sergio Romiti, paintings, till 6/5

BRESCIA

Galleria Alberti: Ampelio Tettamanti, paintings, till 10/5

FLORENCE

Il Fiore: Guttuso, drawings, March

Galleria Internazionale: Contemporary Italian Masters, April

Vigna Nuova: Max Kohler, etchings, till 28/4; Ferdinand Springer, etchings, till 16/6

LA SPEZIA

Galleria Adel: Paulucci, paintings, May

LISSONE

The «Premio Lissone», with 100 vanguard artists of Italy, France, Germany, Japan, Spain; Summer

LIVORNO

Bottega d'Arte: Angelo Biancini, sculpture, April

Casa della Cultura: Premio Giovanni Fattori, painting salon, April

Galleria Modigliani: Carrà, paintings, till 5/4

MESSINA

Il Fondaco: Tono Zancanaro, graphic work, till 30/4

MILAN

Salone Annunciata: Bergolli, paintings, till 1/5

Apollinaire: Feito, paintings, March—April; Belle-garde, paintings, April

Blu: Cappello, sculpture, from 16/3; Corpora, paintings, from 6/4; Garelli, sculpture, till 3/5; Somaini, sculpture, May

Bolzani: G. Fava, paintings, till 13/5

La Colonna: Borgonzoni, paintings, till 27/4

Del Disegno: Gaspari, from 14/4; Piero Gaudi, from 24/4; Bertini, from 4/5

Grattacielo: Piqueras, paintings, till 6/5

Montenapoleone: Cilio, paintings, till 11/3

Naviglio: Schwitters, till 8/5; Dal Monte, paintings, till 26/5

Delle Ore: Aligi Sassu, paintings, till 3/5

Pator: Van Hoeydonck, paintings, reliefs, drawings, till 26/4

Tolli: Quaglia, paintings, till 16/4

PADUA

Le Stagioni: Guerreschi, etchings, till 15/5

PARMA

Galleria del Teatro: Braque, Miró, Kandinsky, Léger, Zao Wou-Ki, Friedlaender, graphic works, till 2/4

nouveaux tableaux de
JEAN DUBUFFET

CÉLÉBRATION
DU SOL

Topographies,
Texturologies

GALERIE DANIEL CORDIER
8 rue de Miromesnil

à partir du 28 avril

GALERIE MAEGHT



EXPOSITION

C. BRAQUE



Joie de vivre



Joie de vivre is yours aboard the famed "UNITED STATES" or her running mate, the "AMERICA", United States Lines ships that rank with the finest luxury liners afloat. To cross the Atlantic on one of these superb vessels is to enjoy the pleasures of an ocean cruise in a typically American atmosphere of youthful gaiety, expansive hospitality and smooth, streamlined efficiency. There's fun aboard - plenty of it! Deck sports, swimming pool, gymnasium facilities, dances, cinema shows, library... wonderful food and wines, and an unexcelled standard of comfort and service. The few days that separate you from the other side of the Atlantic pass all too quickly when you travel by United States Lines!



SEE YOUR TRAVEL AGENT OR:



United States Lines

PARIS: 10, Rue Auber - OPE 89-80